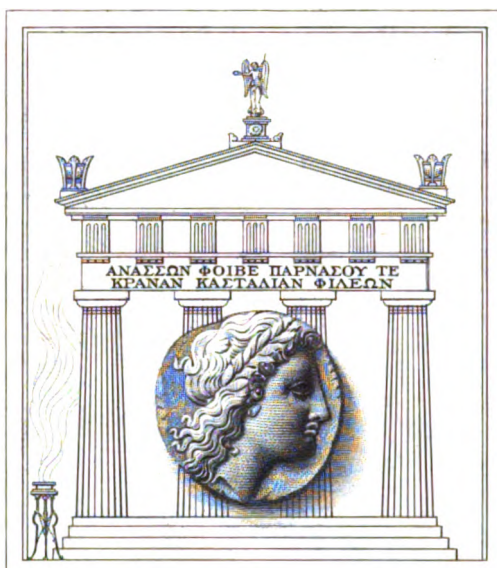
G. E. RIZZO

IL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

CASA EDITRICE D'ARTE
BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO · ROMA

IL TEATRO GRECO
DI
SIRACVSA

192

G. E. RIZZO

IL TEATRO GRECO DI SIRACVSA

MONOGRAFIA PREMIATA DALLA REGIA ACCADEMIA DEI LINCEI NEL CONCORSO BANDITO PER INIZIATIVA DEL MARCHESE FILIPPO FRANCESCO GARGALLO

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO-ROMA
MCMXXIII

A · PAOLO · ORSI

INNOVATORE · DE · GLI · STVDI · ARCHEOLOGICI

SV · LA · SICILIA · E · SV · LA · MAGNA · GRECIA

COMPIVTO · GIÀ · IL · TRENTESIMO · ANNO

DE · LE · SVE · MEMORABILI · SCOPERTE

QVESTA · TESTIMONIANZA

DI · ONORE · DI · GRATITVDINE · DI · AFFETTO

NEL · SETTIMO · LVSTRO · DE · LA · NOSTRA · AMICIZIA

MEGARA · HYBLAEA · PRIMAVERA · DEL · MDCCCLXXXIX — ROMA · AVTVNNO · DEL · MCMXXI

PREFAZIONE

Una "monografia che illustri sotto ogni aspetto e completamente il Teatro Greco di Siracusa,, — come è detto nell'avviso di concorso del 17 Gennaio 1915 — deve anche comprendere le notizie che del monumento ci sono rimaste negli scrittori antichi, e la storia delle scoperte e degli studî ad esso relativi. Perciò ho premesso i due capitoli introduttivi, non inutili, del resto, per chi — dalla varia fortuna del teatro — voglia comprender meglio i documenti della sua gloria e le tristi cause della sua rovina.

Ma la trattazione di carattere strettamente archeologico comincia col cap. III; ed è frutto di lunghe, ripetute e pazientissime indagini compiute sul monumento, e di scavi eseguiti col liberale concorso della Sovrintendenza ai Monumenti della Sicilia orientale.

Per la storia architettonica del nostro teatro, nessun aiuto potevan darmi le sommarie, imprecise ed erronee descrizioni del Serradifalco e del Cavallari, e, tanto meno, i rilievi grafici, assolutamente inservibili e falsi, da essi pubblicati: onde il teatro di Siracusa è stato, giustamente, considerato come inedito.

Sulla questione del teatro antico, che tanto fervore di studî fecondi e di non meno feconde polemiche ha suscitato negli ultimi tempi, ho dovuto limitarmi ad esprimere, in rapidi riassunti e in modo spesso dommatico, le congetture ch'io credo accettabili. In un campo così controverso, nel quale — descrivendo un teatro che fu più volte ricostruito ed acquistò nuove e diverse forme, specialmente negli edifizi della scena — bisognava prender partito, non era possibile non dichiarare quali teorie si seguissero o quali idee personali si possedessero, per averle acquistate da osservazioni e da studî proprî. E non c'erano, per far ciò, che due vie: o premettere un'introduzione — e questa si sarebbe svolta, necessariamente, nell'ampiezza di un libro; — o interpolare le proprie opinioni sulla questione generale del teatro, a volta a volta che, descrivendo e illustrando le rovine, se ne fosse presentata l'occasione. Questa seconda via ho dovuto scegliere, e l'ho seguita, cercando di allontanarmi, il meno che fosse possibile, dalla ricerca che mi era propria: quella, cioè, di riconoscere e ricostruire idealmente le rovine. Onde poche e non lunghe sono le necessarie digressioni dal tema speciale alle teorie generali sulla storia architettonica del teatro antico.

Per la terminologia tecnica delle singole parti del teatro greco, mi sono attenuto, quasi sempre, alle ricerche di A. Müller, Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern (in Philologus, Supplementband VII, 1898).

Rispondo così della assoluta fedeltà delle piante e degli altri rilievi grafici, come

della cura scrupolosa nel tracciare ogni linea delle ricostruzioni, alla presensa immediata delle rovine più e più volte interrogate. Le piante generali e i rilievi parziali sono opera di Rosario Carta, concittadino ed amico dai primi anni giovanili, che mi è stato collaboratore assiduo. I disegni sono, in parte, dovuti all'architetto Prof. Manfredi Franco. Le parti per le quali il monumento non mi dava sicuri indizî delle sue forme originarie, sono state studiate alla luce di una comparazione quanto mi era possibile vasta. Non v'è, infatti, un solo teatro — parlo di quelli scientificamente noti o ch'io stesso ho potuto visitare — che non sia stato da me esaminato in modo da trarne i maggiori insegnamenti, per liberare dalle dense ombre delle sue intricatissime rovine quello di Siracusa, singolarmente sfortunato per la scomparsa, quasi completa, delle costruzioni relative a' varî periodi della scena.

Mi rimane da dire che io considero questo mio scritto come un tributo di affetto filiale alla città gloriosa presso la quale nacqui e dove, giovinetto, ebbi dalle solenni rovine e dall'eco stessa del passato, che continua risonavami in petto, i primi impulsi allo studio dell'antichità.

Napoli, 10 dicembre 1916.

Così scrivevo nel presentare questa monografia al concorso bandito per lodevole iniziativa e a spese del Marchese Filippo Francesco Gargallo, e giudicato dalla R. Accademia dei Lincei.

Il libro avrebbe dovuto esser pubblicato subito dopo il giudizio favorevole della Commissione accademica, giudizio che qui si ristampa, seguendo l'uso delle pubblicazioni delle "Memorie", accolte negli Atti della R. Accademia. Ma difficoltà economiche, derivate dalla crisi generale conseguita alla guerra, ne hanno ritardato la pubblicazione, per la quale non potevano certo bastare le L. 5000 del premio, che furono interamente assorbite dalle spese per i miei due viaggi in Sicilia, per i rilievi, per i disegni, per le fotografie etc. Onde si deve alla spontanea offerta e alle cure della benemerita Casa editrice d'Arte, se il libro vede la luce, e in forme che io stesso non avrei osato sperare — nè, a dir vero, desideravo — così eleganti e sontuose.

Riaperto il commercio librario con la Germania, ho potuto vedere che gli studî intorno al Teatro antico sono continuati con rinnovato fervore, in numerose e talvolta ampie trattazioni di carattere generale. Ma la conoscenza scientifica del Teatro di Siracusa nulla ha guadagnato dalla pubblicazione di codesti libri; e, ancor quando io non avessi deciso, per deliberato proposito, di pubblicare il mio lavoro senza nulla mutare, non dovrei, ora, dopo letti i libri pubblicati in Germania durante la guerra, nè esser costretto a cambiare una sola sillaba al testo quale fu presentato al concorso del 1916, nè pentirmi di una sola mia affermazione.

Nè ciò dico per orgoglio, ma perchè in cotesti libri — tutt'altro che trascurabili, e ricchi, anzi, di contenuto e non privi di idee originali degnissime di esser considerate — del teatro di Siracusa si parla qualche volta con rapidi accenni di poche parole. Nè può sorprendere, se questi accenni sono generalmente errati, perchè il nostro teatro doveva, come ho detto,

considerarsi come i n e d i t o. *Sarebbe, se mai, da biasimare l'audacia di certe affermazioni nel riferirsi a singole parti di un monumento da nessuno ancora scientificamente studiato o riprodotto in rilievi degni di fede. Ond'è che basta qui far menzione di questi libri e di ciò che in essi si dice del teatro di Siracusa, più per scrupolo bibliografico che per reale vantaggio della ricerca archeologica.*

Nel libro di E. R. F i e c h t e r, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters, *München, 1914, si parla tre volte del Teatro di Siracusa: pag. 29, n. 2 (menzione della "scena fliacica", secondo il Drerup: vedi pag. 82 ss. di questo nostro libro); pag. 86 (accenno alle fondazioni credute dal Drerup quelle della* s c a e n a e f r o n s *romana, ma che il Fiechter giudica pertinenti al proscenio di tarda età ellenistica: ciò che è stato confermato da' miei studî: vedi a pag. 87 ss.); pag. 121: il Fiechter accenna ai canali scavati sotto gli edifizî della scena; ma il disegno assai sommario e necessariamente impreciso pubblicato dal Drerup, lo trae in errore* [1].

Nella monografia di J. N o a c k *sulla "*S c e n a t r a g i c a*", (Σκηνὴ τραγική - Tübingen, 1915) non si parla del Teatro di Siracusa; ma le opinioni dell'Autore sulla questione del passaggio sotterraneo* s o t t o l' o r c h e s t r a, *in relazione con la rappresentazione di alcune tragedie, e specialmente dei* P e r s i a n i *di Eschilo (pag. 7 s., 12 s. e 19 s.), potrebbero, forse, profondamente esser modificate dopo la pubblicazione del nostro teatro, nel quale un tale passaggio sotterraneo, di età certamente classica, è stato, per la prima volta, riconosciuto e studiato (cfr. qui, a pag. 60 s.).*

Le congetture di A. F r i c k e n h a u s, Die altgriechische Bühne, *Strassburg, 1917, avrebbero potuto certamente esser discusse, a proposito delle rovine della scena del teatro di Siracusa e delle ricostruzioni da me proposte, quantunque l'autore non si occupi mai espressamente del nostro teatro; e la sola menzione ch'egli fa degli avanzi della scena (pag. 95, n. 3), è prova della inattendibilità di certi giudizî, pronunziati con soverchia fretta, su monumenti ancora inediti.*

Dal buon libro di **M a r g a r i t a B i e b e r**, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, *Berlin, 1920 — destinato a sostituire quello, già vecchio, del Wieseler — non erano, naturalmente, da attendersi ricerche originali sul nostro Teatro, al quale è dedicato un breve riassunto (p. 49 s.) di ciò che era possibile sapere — ed era assai poco — e delle altrui congetture, che eran quasi tutte errate* [2].

Io non dubito che sul teatro di Siracusa e sulle conclusioni alle quali ho creduto di giungere, si accenderanno nuove e feconde discussioni, che dovranno necessariamente coinvolgere tutta la questione del teatro greco. Io starò soltanto ad ascoltare, essendo ormai il mio pensiero volto ad altri campi di ricerca, dai quali non mi lascerò certo distogliere.

Napoli, 10 Maggio 1922.

G. E. RIZZO.

---

(1) *Vedi, su questo libro del Fiechter, la troppo severa recensione di C. Robert, in* Deutsche Litteraturzeitung *XXXVI, 1915, n. 23.*

(2) *Vedi anche il cenno bibliografico (pag. 181), nel quale si preannunzia, oltre la pubblicazione di questo nostro libro, quella dei rilievi del Koldewey e del Puchstein, che dovrebbe esser fatta dall'Istituto archeologico germanico.*

REALE ACCADEMIA DEI LINCEI

RENDICONTO DELL'ADUNANZA DELLE DUE CLASSI DEL 19 GENNAIO 1918

RELAZIONE SUL CONCORSO AL PREMIO FONDATO DAL CONTE FR. FILIPPO GARGALLO PER UNA MONOGRAFIA SUL "TEATRO GRECO DI SIRACUSA" - COMMISSARI: F. HALBHERR, R. LANCIANI, P. ORSI (RELATORE).

Quanti, uomini d'intelletto e di coltura, visitano il teatro di Siracusa, ne ritraggono profonda, incancellabile impressione; di ammirazione per l'incanto del luogo e per la bellezza del panorama; di meditazione per i solenni ricordi storici e letterari che al teatro si collegano; di rimpianto per il lacrimevole stato in cui il glorioso monumento fu ridotto. Se il koilon è in buona parte intatto, l'orchestra, e più la scena, martoriate e deformate da centinaia di cavi e di intagli di epoche disparatissime, rendono quasi incomprensibile la forma primitiva del monumento e quasi disperato il tentativo di uno studio di uno tra i più grandi e gloriosi teatri dell'antichità.

Il Relatore è lieto di aver contribuito a che la illuminata generosità di un patrizio Siracusano, il conte Gargallo, bandisse un concorso per la illustrazione del monumento, e che il più forte concorrente sia stato G. E. Rizzo, quasi Siracusano. Per la sua soda coltura letteraria ed archeologica, per la tenacia dell'animo suo, egli dava sicuri affidamenti circa la riuscita di un'opera, dalla quale erano stati già distolti stranieri di gran fama, che pur avrebbero voluto in altri tempi tentarla.

Solo chi, come il Relatore, vive sul luogo può dire dello sgomento che invase il Rizzo dopo le prime visite al glorioso mutilato; della fede e costanza con cui affrontò spese e difficoltà di ogni maniera, con lunghi soggiorni e meditazioni sul luogo; dei rilievi meticolosamente fedeli, che annullano tutti i precedenti.

Era necessario premettere la storia del monumento; quella della sua vita trionfale, e l'altra tristissima delle sue ruine nei ricordi dei viaggiatori ed attraverso le riproduzioni, che se ne presero in epoche diverse. Questa duplice istoria il Rizzo ha redatto con diligenza estrema, nessuno anche breve accenno di antichi trascurando, e tutti compulsando coloro, che bene o male (e per lo più brevemente ed erratamente) ne scrissero; da Claudio M. Arezzo nel Cinquecento, al Drerup, che fece l'unico serio tentativo, sebbene fallito, di illustrare una parte del monumento. È altresì incredibile quanto fossero deficienti ed errati i rilievi e le misurazioni del monumento, che anche perciò risultava monumento inedito.

L'autore procede descrivendo ed analizzando le tre parti principali di esso: il koilon,

l'orchestra e la scena, cercando per ognuna di essa di indicare gli elementi riferibili alle tre grandi fasi di vita, quella, diremo, classica, la ellenistica e la romana. Perocchè, è superfluo dirlo, alla evoluzione storica della grande città, alle profonde differenze della vecchia e della nuova commedia non che dei seriori spettacoli ellenistici, rispondono profonde modificazioni nelle strutture del teatro.

Il koilon, tutto scavato nella roccia, è la parte che meglio ha resistito alle offese del tempo e degli uomini. Esso ha un diametro di m. 138,60, misura accertata definitivamente in confronto dei precedenti dati erronei di m. 117 e 134. Esso era in parte cinto da un muraglione, con 59 ordini di sedili, divisi da un diazoma. Non possiamo seguire l'autore nelle sue sottili e talora acutissime e sempre persuasive indagini sulle varie parti del theatron, indagini dalle quali sgorgano scoperte talora sorprendenti. Anche le grandi iscrizioni dei cunei, sottoposte ad una nuova revisione, se in fondo non hanno dato novità nel testo, dimostrano che i grandi restauri di Jerone II sono posteriori al 238, anno in cui Nereide sarebbe andata sposa a Jerone.

Ma se il koilon del teatro, almeno nella sua parte scheletrica, è conservato, il gran mare delle difficoltà comincia quando si scende all'orchestra ed alla scena. L'orchestra primitiva di forma quasi circolare aveva un raggio oscillante intorno ai 12 m. = 37 piedi attici arcaici. Bella scoperta questa della unità di misura, che servì alla costruzione del teatro siracusano, come di quello di Dioniso in Atene. Altra novità dovuta al risultato di scavi felici è quella del sistema idraulico del teatro in epoca romana, nella quale si trasse partito di precedenti opere di escavazione sotto l'orchestra, aperte con scopo essenzialmente diverso, cioè destinate ai meccanismi ed ai movimenti degli attori, che in determinate tragedie emergevano dal suolo (si ricordi l'ombra di Dario, emergente dal sepolcro in mezzo all'orchestra).

Con questa scoperta il Rizzo viene trascinato in un grave ed agitato dibattito tra gli studiosi del teatro greco (Bethe, Dörpfeld, Puchstein, ecc.). La scena degli antichi teatri presenta enormi difficoltà per la caducità e scomparsa delle più antiche strutture e per le trasformazioni via via subite in seguito al mutato carattere delle rappresentazioni. A Siracusa poi si aggiungono profonde devastazioni dovute all'ignoranza dell'uomo. Gli ingegneri di Carlo V distrussero la scena che ancora sussisteva in condizioni relativamente buone; quello che n'era rimasto venne dopo tre secoli e mezzo esplorato dal Cavallari, ma egli ebbe il grave torto di non lasciarci una sola pagina di ricordo dei lavori fatti. In queste condizioni non poteva essere più irto di difficoltà il capitolo sulla scena nel periodo più antico; eppure il Rizzo è riuscito a stabilire come essa fosse delimitata ai fianchi da due grandi piloni di roccia, sulla fronte da due muri paralleli; la "scaenae frons,, conforme il canone di Vitruvio risultava tangente alla circonferenza massima dell'orchestra, ed affiancata da due parascene colle parodoi incassate nella roccia. Fissati con largo corredo di raffronti monumentali codesti capisaldi della scena classica, al Rizzo pressochè nulla è consentito dire della loro alzata e decorazione. Ma di tali forzate deficienze egli ci compensa con la bella scoperta del fosso dell'auleo o sipario, scoperta da lui avvalorata con argomenti intrinseci ed estrinseci (dati letterari), che ci sembrano molto convincenti.

Aveva la scena un proscenio ligneo? Ecco un altro problema estremamente delicato. L'avanzo di uno stilobata, distante m. 1,25 dal fosso dell'auleo, crede il Rizzo, pur dubitativamente, che possa appartenere ad una scena intermedia fra la classica e quella ellenistica. È questo forse il punto più debole della monografia, perchè tale lo rende la ruina del monumento, la quale non consente che vaghe congetture.

Invece la scena ellenistica si rievoca in modo più sicuro; la sorreggeva una fondazione di massi allineati fra i due piloni e le parodoi, costruita essa pure col piede attico-arcaico, e decorata di mezze colonne prominenti. Anche per questa parte il Rizzo la discute, e demolisce parecchie idee del Drerup, ma alla sua volta ha incontrate difficoltà gravissime, quando si è accinto a ricostruire la morfologia della scena ellenistica; la adornavano colonne, con una porta centrale, e con pinakes interposti. Per la figura dell'alzato, il Rizzo ha rintracciato scarsi ma preziosi elementi epistiliari, a tutti sfuggiti, da cui si ricaverebbe una decorazione architetturale ionica, non disconveniente al sincretismo dei tempi ellenistici. Ma elemento veramente prezioso è la Cariatide, risultato quasi augurale degli scavi eseguiti nella primavera del 1916. Questa fresca ed eccellente scultura ieroniana, che viene ad illuminare di vivida luce lo squallore dell'insigne teatro, è stata oggetto di un acuto esame, in seguito al quale il Rizzo non esita a porla accanto al Satiro-Telamone del Museo di Siracusa, col quale decorava la scena ellenistica.

Usciti dallo scabroso terreno dell'orchestra e della scena, ci muoviamo più liberamente nella visita alle vie ed ai monumenti attigui al teatro e con esso collegati. Come fosse separato il vero theatron dalla collina, tutti che lo hanno visitato potevano vedere; ma nessuno aveva ancora stabilita la precisa linea di separazione. Il Rizzo che ha scrutato tutti gli infiniti intagli nelle roccie, che cingono questa parte superiore del monumento, è stato assai felice nello applicare anche al teatro di Siracusa, la dizione di κατατομή *propria al teatro di Dioniso in Atene. Un taglio analogo sotto forma di vasta parete verticale tappezzata di centinaia di quadretti votivi si ha appunto anche sopra il teatro siracusano. Nel bel mezzo di essa s'apre una vasta grotta, quella del cosidetto Ninfeo, nella quale il Rizzo vuol riconoscere una fontana, che egli ravviva, per quanto è possibile, nelle sue forme originali, e della quale ampiamente giustifica l'uso e la presenza. In fine addossato alla* κατατομή, *egli ammette un portico, però separato e distinto dal teatro. Sono codeste tre belle scoperte dovute al fine intuito ed all'occhio sagace del nostro archeologo.*

Nelle immediate vicinanze del teatro vi dovette poi essere un Museion, santuario delle Muse ed al tempo stesso sede di un collegio di artisti drammatici; la sua esistenza era comprovata da tempo da un prezioso frammentino epigrafico, trovato, assieme ad un altro, nel teatro. Con grande pazienza e molta dottrina il Rizzo è pervenuto a ricostituire quasi per intero il testo dei due decreti di onoranze tributate dal collegio a due benefattori o per altro titolo benemeriti di esso. Salvo qualche riserva su particolari secondarî, pare che la reintegrazione dei due testi sia riuscita felice; trattasi di due titoli della metà del sec. II av. Cr. La bella digressione sul κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν *e sul loro* Μουσεῖον *è integrata da un opportuno esame dei riti, privati e non ufficiali, che si compivano attorno allo* ἱερόν *della corporazione.*

*Le due iscrizioni ci portano già in età romana; alla quale il Rizzo dedica l'ultimo capitolo della monografia. Perocchè non è a credere che con la conquista romana il teatro sia stato chiuso ed abbia taciuto. Forse tacque, o quasi, nell'ultimo secolo della repubblica, quando Siracusa dai fastigi di una metropoli era caduta all'umiliazione di un villaggio di meno che 10 mila abitanti. Ma dedottavi da Augusto una colonia, e ripresa una certa vita, anche il teatro subì una ulteriore parziale trasformazione della cavea inferiore e della scena col pulpitum, e ciò secondo le mutate esigenze dell'arte e del costume romano. Tali modifiche lasciarono deboli, ma pur secure tracce nelle impellicciature marmoree che dissimulavano gli sconci tagli nella struttura primitiva. Anche l'orchestra venne ridotta, rivestita di marmi, e cinta di una transenna per gli spettacoli gladiatori, che si davano anche nei teatri, e di cui v'è ricordo per Siracusa anche in Tacito (*Ann. *XII, 49). Il Rizzo pensa che essi si dessero qui e non nell'anfiteatro, sorto secondo lui in epoca tarda (III sec. d. C.); contro la quale opinione giova ricordare gli avanzi di una grandiosa epigrafe monumentale di ottima età, al Rizzo sfuggiti. Certo è che dai Romani venne modificato nel teatro il sistema idraulico, il canale del sipario, spostata in avanti la "scaenae frons", con grandi esedre laterali nei piloni e con nicchie nella facciata. Crede anzi il Rizzo di dover stabilire due fasi cronologiche di lavori: una del tempo dei Flavi, desunta da frammenti architettonici e scultorî; l'altra del secolo III attestata da un frammento epigrafico di Neratius Palmatus V. C., il quale modificò o riedificò la "scaenae frons". Appartenga questo titolo al III secolo, e forse anche al IV, è certo che esso è l'ultimo documento relativo al teatro. Coll'introduzione del cristianesimo esso tacque e per sempre.*

Di proposito siamo stati alquanto diffusi nel dire dell'opera del Rizzo, della sua distribuzione, del metodo seguito nella trattazione di ogni parte, dei risultati conseguiti. Dalla fatta esposizione, obbiettiva e serena, sgorga spontaneo il giudizio sul valore dell'opera. Ma prima di esprimerlo è doveroso dire una parola anche sull'imponente materiale grafico, che correda il testo; sono 11 tavole, alcune grandiose, e 65 disegni a penna ed in foto. Mai un monumento di Siracusa, oserei dire, mai un teatro greco, è stato rilevato con tanta cura meticolosa, come codesto; ogni intaglio, ogni scalfittura della roccia è stata riprodotta. Ed alla preziosa pianta fondamentale servono di corredo e sussidio, dettagli, profili, sezioni, ecc.

E detto ciò, pare che basti. Il Rizzo ha illustrato il monumento in modo ampio, esauriente, nel suo stato presente miserando, nelle sue vicende gloriosissime e tristi. E queste vicende egli ha rievocato, studiando le successive trasformazioni e modifiche, svoltesi dal V secolo a. C. al IV d. C. Pochi monumenti presentavano, sotto questo rispetto, tante e tante difficoltà. Perocchè qui non si tratta di strati sovrapposti, che svolgendosi rivelano le varie fasi di una civiltà. Ciò che del teatro è rimasto è il solo scheletro roccioso, scarnito delle strutture, tormentatissimo per otto secoli; delle trasformazioni, talvolta radicali, rispondenti a tre momenti storici e letterari rimasero solo deboli e sovente confuse tracce. Di più lo studio di un teatro, ed in particolare di uno insigne, come quello siracusano, trascinava di necessità l'autore nella grande ed agitatissima controversia sulla forma del teatro classico, di quello ellenistico e del romano. Dörpfeldiani e Vitruviani si sono accapigliati, senza arrivare a risultati concordi ed universalmente accolti. Il Rizzo, come non

ha trascurato di interrogare verun particolare della scena e dell'orchestra, così non si è lasciato sfuggire nessuna delle tante monografie, riflettenti la agitatissima materia. Sagace, ma al tempo stesso cauto nell'esame analitico del monumento, è stato sovente severo nel giudicare di uomini, anche illustri, che diedero l'opera loro allo studio del teatro in genere. In confronto del Cavallari, del Puchstein e del Drerup, il Rizzo ebbe l'inestimabile vantaggio di scavi compiuti nelle parti più delicate e controverse del monumento.

Da tutti siffatti elementi egli, sorretto da una eccellente preparazione letteraria, ha tratto la monografia, nella quale arte, storia, letteratura e critica sono mirabilmente contemperate. Pregio non ultimo e non piccolo del volume è altresì quello della forma. Un tema arido ed arduo quanto mai egli ha saputo vestire di una forma limpida e chiara, con un ragionare semplice e suasivo, che tiene desta ed avvince l'attenzione del lettore. Qua e là, degli squarci brevi, ma efficacissimi esulano dal campo della fredda erudizione e della critica, e ci portano nella poesia del passato, in mezzo ai fasti ed agli splendori della Siracusa di Jerone I e di Jerone II.

È nostra ferma convinzione che il Rizzo abbia nobilmente assolto il suo compito, rispondendo sotto ogni riguardo a tutte le esigenze della scienza odierna, e che perciò egli ben meriti il premio opportunamente bandito dal patrizio siracusano.

Le conclusioni della Commissione esaminatrice, poste ai voti dal Presidente, sono approvate dall'Accademia.

INDICI

INDICE

ERRATA - CORRIGE

Pag. 7, nota 1, linea 3: . . .	*Kust*	corr.	*Kunst*
„ „ „ „ „ 7: . . .	Ἐνδαίμων	corr.	Εὐδαίμων
„ 16, linea 15 e 19: . . .	Fazzello	corr.	Fazello
„ „ nota 2, linea 1: . . .	Fazzelli	corr.	Fazelli
„ 62, linea 29: . . .	Escilo	corr.	Eschilo
„ 113, „ 26: . . .	debbono	corr.	debbano

Pochissime altre sviste tipografiche sono più chiaramente riconoscibili.

ELENCO DELLE FIGURE

ELENCO DELLE TAVOLE

CAPITOLO I.

IL TEATRO DI SIRACUSA NELLA TRADIZIONE LETTERARIA

1. La storia del teatro di Siracusa, in un primo ed oscuro periodo del suo svolgimento, si confonde con i fasti più antichi della commedia dorico-siceliota e della tragedia attica. Questa gloria non è certo così eccelsa e diffusa come quella che splende intorno alle origini del teatro di Dionysos ad Atene; ma solo di questi due teatri del mondo antico — di quello di Atene, cioè, e di quello di Siracusa — può affermarsi che sorgono nella luce di una grande età e di un'arte la cui voce possente è arrivata sino a noi.

Siracusa, nel principio del secolo quinto, aveva affermato la sua potenza, sotto la saggia e forte guida dei Dinomenidi: risonava recente la fama della vittoria che, presso l'Imera, Gelone aveva ottenuto sui Barbari dell'Occidente (480 av. Cr.); era seguíta ad essa un'altra vittoria, non meno grande per gli effetti, quella che Jerone aveva riportato presso Cuma (474), togliendo agli Etruschi il dominio del mare; — sorgevano i templi e gli altri monumenti votivi che, in patria e a Delfi e ad Olimpia, i Principi potenti dedicavano, eternando nei bronzi o nei marmi, al cospetto delle genti elleniche, i trofei ritolti ai nemici o le vittorie negli agoni sacri; — fiorivan le arti e le lettere, all'ombra di quella salda grandezza. E se in questa età felice della vita siracusana, la commedia dorica assurgeva a dignità alta di genere letterario con i poeti patrî, Epicarmo, Formide e Deinoloco (1), altri poeti della Grecia accorrevano, attratti dalla fama e dalla potenza dei Dinomenidi, alla città che Pindaro cantava "inclita e grande ,,. Ed oltre che Pindaro, Simonide e Bacchilide, Senofane, Eschilo, e forse anche Frinico, erano accolti alla corte di Jerone.

Per l'assoluta mancanza di ogni tradizione scritta e di documenti epigrafici, e poichè il tempo ci ha invidiato tutta la commedia siceliota, tranne pochi frammenti, noi non possiamo più sapere come fossero regolate le rappresentazioni teatrali, e se, anche in Sicilia, stessero in relazione con le feste religiose, come io credo, almeno per le origini della commedia (2).

(1) Potenza di Siracusa sotto Gelone: Herod. VII, 145, Diod. Sic. XI, 20 e ss. Cfr. Pindar. *Pyth.* II, 1; *Olymp.* VI, 6; *Nem.* I, 2. Epicarmo, megarese di Sicilia, secondo Aristotele, *Poet.* III, 3, anche se nato a Kos e condotto, in età di tre mesi. a Megara, donde poi si trasferì a Siracusa — come narra Diog. Laert. VIII, 3, 78 — è da tutti gli antichi ritenuto come siciliano, ed è certo che a Siracusa si svolse la sua attività poetica. Vedi le testimonianze degli scrittori raccolte e discusse dal Lorenz, *Leben und Schriften des Koers Epicharmos,* Berlin, 1864, p. 41 ss. Su Phormis (altra grafia meno corretta Phormos), vedi Suida, *ad voc.* Φόρμις· Συρακούσιος, κωμικὸς, σύγχρονος Ἐπιχάρμῳ, οἰκεῖος δὲ Γέλωνι τῷ τυράννῳ κ. τ. λ. Su Deinolochos, siracusano, che alcuni volevan figlio di Epicarmo, altri alunno, altri rivale, cfr. Suid, *ad voc.* Δεινόλοχος; Aelian. *Var. Hist.* VI, 51.

(2) All'età di Epicarmo, di Deinoloco, di Formide precede per le prime origini delle rappresentazioni drammatiche a Siracusa, un periodo così oscuro, che solo qualche traccia è dato scoprirne. Io non credo alla "sentenza ,, del Wilamowitz, *Die griech. Literatur* (*Kultur der Gegenwart* I,8), 3. ediz. pag. 67 e 71, che le rappresentazioni teatrali in Sicilia siano state assolutamente indipendenti dalle feste e dai riti religiosi. Nelle feste celebrate dai Siracusani in onore di Kore, magnifiche per lo splendore degli apparati, i partecipanti "*imitavano* la vita antica"; ed era uso rituale scambiar frizzi mordaci ed osceni, come per ricordare che Demeter, rattristata per il ratto della figlia Kore, fu indotta a ridere dagli scherzi e dalle parole lascive di Jambe:

Dal numero considerevole delle commedie a noi note per i titoli citati da tardi scrittori (trentacinque delle commedie che andavano sotto il nome del solo Epicarmo furono riconosciute autentiche e commentate da Apollodoro ateniese), è lecito dedurre la frequenza delle rappresentazioni teatrali, ma dai pochi, brevi e dispersi frammenti superstiti invano cercheremmo desumere una chiara idea sulle esigenze di tali commedie, in ordine alla scena, alle sue forme, a' suoi apparati.

Potrebbe credersi, se attentamente non si considerasse, che alcune commedie di Epicarmo, come le Nozze di Ebe, le Muse, Efesto o i Comasti ed altre abbian avuto bisogno di un apparato scenico ricco e non semplice, poichè l'azione si suppone svolta nell'Olimpo. Ma riflettendo che trattasi di parodie, nelle quali l'esteriorità e verisimiglianza degli apparati scenici perdono quasi tutta la loro importanza, e che il pubblico doveva essere ancora assai poco esigente nel chiedere la illusione nelle riproduzioni di " ambiente ", ogni congettura fondata su codesti frammenti, del resto così piccoli, sarebbe impossibile. Se qualche vecchio interprete, considerando che nella commedia i Theori (Θεαροί), gli ambasciatori mandati alle feste di Delfi, nel vedere gli anathémata esposti nel santuario, interloquivano su di essi,[1] ha potuto supporre che tali anathémata fossero riprodotti sulla scena, questa congettura, ed altre analoghe che si potrebbero dedurre dai frammenti delle commedie citate, è dimostrata, oltre che inverisimile in se stessa, anche errata per la considerazione che assai spesso nei frammenti ricorre la forma narrativa: i personaggi, cioè, narravano ciò che avevano fatto e veduto, e il poeta, per tal modo, evitava di riprodurre direttamente le azioni più complicate che avrebbero richiesto, nella rappresentazione, mezzi tecnici per quei tempi troppo difficili[2].

Nè si arriva a risultati sicuri, se si tenti di voler conoscere, da qualche accenno contenuto nelle notizie di tardi scrittori, quali fossero gli ordinamenti della scena e degli spettacoli teatrali nell'età di Epicarmo. Così, la notizia, dataci dall'Anonimo "Sulla Commedia ", che il poeta si fosse dedicato al perfezionamento tecnico della commedia[3], dobbiamo intenderla nel senso che Epicarmo mirava ad uniformare sempre più la rude e incomposta " farsa " po-

---

Diod. V, 4, 5-6: ἐπὶ δ'ἡμέρας δέκα πανήγυριν ἄγουσιν ἐπώνυμον τῆς θεοῦ ταύτης, τῇ τε λαμπρότητι τῆς παρασκευῆς μεγαλοπρεστάτην καὶ τῇ διασκευῇ μιμούμενοι τὸν ἀρχαῖον βίον. ἔθος δ'ἐστὶν αὐτοῖς ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις αἰσχρολογεῖν κατὰ τὰς πρὸς ἀλλήλους ὁμιλίας διὰ τὸ τὴν θεὸν ἐπὶ τῇ τῆς Κόρης ἁρπαγῇ λιπουμένην γελάσαι διὰ τὴν αἰσχρολογίαν. Le feste continuavano ancora ad esser celebrate ai tempi di Cicerone (*Verr.* II, IV, 48,) e dello stesso Diodoro che largamente le descrive. Sappiamo, inoltre, che i più chiari simboli della fecondità umana non erano estranei a tali feste (Athen. XIV, 647 A).

In maniera non diversa eran celebrate le Tesmoforie ad Atene, le feste di Demeter a Paros, e quelle delle affini divinità fecondatrici Damia ed Auxesia a Egina: ed è notissimo che tali feste contribuirono non meno che quelle dionisiache al nascere della commedia. Il carattere dei riti descritti da Diodoro è quello dei misteri religiosi; e non è qui necessario dimostrare come appunto da riti consimili abbia tratto le sue origini il dramma greco. Altri indizi, anche più chiari, vi sarebbero da seguire nel culto originale reso dai Siracusani a Dionysos Mórychos secondo le notizie che ce ne ha lasciate Polemone (statua del Dio con la faccia imbrattata dal succo dei grappoli e dei fichi, durante la vendemmia. L'etimologia data da Polemone dell'epiteto Μόρυχος, da μορύσσω, non è sembrata del tutto inverosimile): vedi *F.H.G.* III, 136 (Polemon. fr. 73), e cfr. Roscher, *Lexikon* II, 2,3220 s. (dove, a torto, è detto che non si sa quale sia la città di Sicilia, nella quale compivansi questi riti: essa è Siracusa, come rilevasi dal citato frammento di Polemone). Già C. O. Müller, *Die Dorier* II, 341 aveva ricollegato queste notizie su Dionysos Morychos con le origini della commedia dorico-siceliota. A me basta di aver qui soltanto accennato a quelle tracce, la cui esistenza è negata con un'affermazione recisamente autoritaria, ma non dimostrata, dal Wilamowitz.

(1) Athen. VIII, 362, B e IX, 408 D = *Com. Graec. Fr.* ed. Kaibel, n. 79.

(2) Vedi le esemplificazioni addotte dal Lorenz, *op. cit.*, p. 88 s.

(3) Anonym. Περὶ κωμ. III, 5: οὗτος [Ἐπίχαρμος] πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διεῤῥιμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας. — Sappiamo anche che Formide aveva introdotto modificazioni nei costumi degli attori: Suid. *ad voc.* Φόρμις.

polare alle leggi severe dell'opera d'arte, oltre che nelle forme del verso, certo anche nella nobiltà e nella sapienza tecnica dell'azione, la quale doveva, di necessità, richiedere artifizi ed apparati scenici sempre più sviluppati e diversi da quelli più ingenui e primitivi. Non diversamente aveva fatto Eschilo, svolgendo la sua tecnica "teatrale„ dalla semplicità, per esempio, delle Supplici e dei Persiani, alle maggiori esigenze del Prometeo e alla sapiente magnificenza della Oresteia.

Studiando le forme architettoniche più antiche del teatro di Siracusa, vedremo quante analogie esse abbiano con quelle del Teatro di Dionysos: e non sembra, quindi, inverosimile supporre che, anche in un periodo anteriore alla costruzione del teatro stabile, la presenza di Eschilo a Siracusa sia stata di ammaestramento ai poeti locali per la "tecnica„ delle rappresentazioni teatrali. Ad ordinamenti teatrali stabili accenna, senza dubbio, un frammento di Epicarmo, conservatoci dai paremiografi, nel quale si parla dei cinque giudici che giudicavano "i comici„ (τοὺς κωμικούς)[1]. Se noi potessimo con sicurezza riferire la parola ai poeti comici, dovremmo ammettere che a Siracusa vi siano stati concorsi drammatici; ma anche volendo riferirla agli attori, il collegio dei cinque giudici è sempre un'indiscutibile testimonianza degli ordinamenti teatrali regolati da una magistratura della città.

Se a Siracusa non vi fossero stati, oltre che un teatro, l'educazione e l'amore del pubblico alle rappresentazioni sceniche, male noi comprenderemmo la venuta dei grandi poeti ateniesi e la rappresentazione, nel teatro, delle loro tragedie. L'attività di Epicarmo deve, infatti, ritenersi anteriore, nel suo primo periodo, all'arrivo di Eschilo a Siracusa, e, in un secondo periodo, contemporanea alla produzione del grande poeta tragico, poichè noi sappiamo con sicurezza che l'arte di Epicarmo cominciò a fiorire ai tempi di Gelone, e si svolse in quelli di Jerone.

2. — In questi cenni introduttivi sulla storia del teatro siracusano, noi dobbiamo tralasciare di discutere – tante volte da altri è stato fatto – le notizie degli antichi sui diversi viaggi di Eschilo in Sicilia; e limitarci a ricordare quei fatti che siano sicuri o sembrino, almeno, assai probabili.

È sicuro che Eschilo venne a Siracusa, quando Jerone fondò la città di Etna (476 av. Cr.), e che per tale avvenimento fu da lui scritta e fatta rappresentare, nel teatro di Siracusa, la tragedia intitolata le Etnee[2]. È questione controversa fin dall'antichità se i Persiani dello stesso poeta siano stati rappresentati nel medesimo teatro, per la prima volta: prima, cioè, della rappresentazione datasi ad Atene nel 472. Ma anche se così non fosse avvenuto, è certo, ad ogni modo, che i Persiani furono rappresentati anche a Siracusa,

(1) Zenob. III, 64 (110, p. 373 Mill.): ἐν πέντε κριτῶν γούνασι κεῖται. παροιμιῶδες, οἷον ἐν ἀλλοτρίᾳ ἐξουσίᾳ εἰσιν. εἴρηται δὲ ἡ παροιμία παρ' ὅσον πέντε κριταὶ τοὺς κωμικοὺς ἔκρινον, ὥς φησιν Ἐπίχαρμος. Esych. *ad voc.* πέντε κριταί · τοσοῦτοι τοῖς κωμικοῖς ἔκρινον, οὐ μόνον Ἀθήνησιν, ἀλλὰ καὶ ἐν Σικελίᾳ. Cfr. Kaibel, *Com. Graec. Fr.*, n. 229.

(2) Fondazione di Etna, nell'Olymp. 76, 1. Diod. XI, 49. Per la rappresentazione delle Etnee, vedi il luogo della *Vita Aeschyli:* ἐλθὼν τοίνυν εἰς Σικελίαν, Ἱέρωνος τότε τὴν Αἴτνην κτίζοντος, ἐπεδείξατο τὰς Αἰτναίας πάνυ λαμπρῶς, οἰωνιζόμενος ἐντεῦθεν βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν. (Le parole πάνυ λαμπρῶς mancano in alcuni manoscritti). Il dubbio che la rappresentazione della tragedia possa essere stata posteriore è, a mio credere, illogico. Per la cronologia dei viaggi di Eschilo in Sicilia, rimane ancora fondamentale la trattazione del Lorenz, *op. cit.* pag. 81 ss. Cfr. le osservazioni del Wilamowitz, *Die Perser des Aischylos,* in *Hermes* XXXII, 1897, p. 394 ss. Non riesco a persuadermi che la tragedia, composta per la fondazione di Etna, abbia avuto il nome della città in plurale: Αἶτναι invece di Αἰτναῖαι, come vuole il Wilamowitz, *l. cit.* p. 395, n. 1.

pochissimi anni dopo che ad Atene [1]. Se poi è vero che Frinico morì in Sicilia – nè v'ha ragione di mettere in dubbio questa notizia – è congettura molto verisimile, che egli sia stato alla Corte di Jerone, e che nel teatro di Siracusa siano state rappresentate, dopo che ad Atene, le Fenicie, tragedia nella quale era trattato, come è noto, il medesimo soggetto ripreso poi da Eschilo [2].

Tali i fasti del teatro dei Siracusani, nel primo periodo della sua vita; e tanto la notizia che le Etnee di Eschilo furono rappresentate "con ogni splendore„ (πάνυ λαμπρῶς), quanto le congetture che noi possiamo sicuramente fare per le esigenze sceniche della rappresentazione dei Persiani [3], tragedia fortunatamente conservata, ci impongono di credere non solo ad un luogo adatto, destinato alle rappresentazioni drammatiche, ma allo allestimento, naturalmente provvisorio, della scena, con arte e con ricchezza di apparati.

3. — Rigore di metodo critico ci vieta di affermare, con piena sicurezza, che codesto teatro di Siracusa, nel quale furono rappresentate le commedie di Epicarmo e degli altri poeti locali e le tragedie di Eschilo e forse anche di Frinico, fosse, almeno per la topografia, quello stesso del quale conservansi ancora le solenni rovine, trasformatosi più tardi ed acquistate stabili forme architettoniche, secondo che le mutate condizioni del pubblico e dell'arte, e le nuove e diverse esigenze dello stesso dramma richiedevano. Certo, se noi guardiamo alla secolare tradizione topografica dei monumenti antichi – le stratificazioni, o sovrapposizioni dei templi greci, rinnovati con nuove forme, sempre nel medesimo luogo sacro, questo dimostrano come legge costante – se noi pensiamo che, come il tempio, anche il teatro è sacro, e riflettiamo che non si saprebbe trovare in tutta la vasta Pentapoli, un luogo meglio adatto alle rappresentazioni teatrali (anche quando il théatron vero e proprio era costituito dai fianchi della collina del Temenite, scendenti in dolci pendii e in forma naturale di ellissi, verso il piano dell'orchestra primitiva), se noi consideriamo la storia topografica del teatro di Dionysos ad Atene, non avremo ragione di dubitare che il teatro siracusano dell'età dei Dinomenidi lì stesso sia stato, dove, più tardi, nella collina fu intagliato il koilon, e dietro lo spianamento dell'orchestra fu innalzato l'edifizio stabile della scena.

Secondo una notizia tramandataci soltanto da Eustazio, Sofrone, il mimografo siracusano, avrebbe parlato del teatro della sua patria, ricordando l'architetto che lo aveva costruito,

---

(1) Di grande autorità è la notizia del dottissimo Eratostene, nella sua opera "sulla commedia", che i Persiani siano stati rappresentati per la prima volta a Siracusa. Schol. Aristoph. *Ran.* 1028: δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπ' Αἰσχύλου διδαχθῆναι ἐν Συρακούσαις σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ' περὶ κωμῳδίας. L'altra notizia riferita nella *Vita Aesch.*, di una "seconda" rappresentazione a Siracusa di questa tragedia (φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάχθαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ κ. τ. λ.) è sembrata correzione di un tardo grammatico, il quale sapendo della vittoria riportata da Eschilo ad Atene, nel 472, con la trilogia di cui facevan parte i Persiani, suppose che la rappresentazione a Siracusa fosse stata posteriore. Bisognerebbe, allora, ammettere un secondo viaggio del poeta a Siracusa, dopo il 472, ma prima del 468, anno nel quale egli era ad Atene. Il Wilamowitz (art. cit.) credeva che i Persiani fossero stati rappresentati a Siracusa, per la prima volta fra il 476 e il 473; che la tragedia fosse stata composta non come parte di una trilogia, nè in correlazione con feste dionisiache, ma da sola, per Siracusa e per Jerone; e, come le Etnee, nella maniera di Frinico, cioè con carattere storico, piuttosto che leggendario-epico. Ma ben presto il Wilamowitz cambiò opinione: vedi il suo articolo *Hieron u. Pindaros,* in *Sitzungsber. Berlin. Akad.* 1901, p. 1278: e cfr. il libro recente del medesimo dotto: *Aischylos-Interpetrationen,* Berlin, 1914, p. 42, n. 1. È soverchio aggiungere che non devo qui approfondire la questione che sembrami, però, degna di ulteriore esame.

(2) *Prolegom. de Comoed.* 3: Φρύνιχος... ἀπέθανεν ἐν Σικελίᾳ.

(3) Di codeste esigenze "sceniche" in relazione con le rovine del teatro di Siracusa, avremo occasione di parlare piú innanzi.

un Demókopos, al quale fu poi dato il soprannome di Myrilla, perchè, compiuta l'opera, aveva distribuito unguento (μύρον) a' suoi concittadini.

Se realmente Sofrone, fiorito nell'ultimo terzo del secolo quinto, e la cui arte rientra nell'ámbito delle rappresentazioni sceniche, avesse parlato del teatro di Siracusa e del suo architetto, questo teatro avrebbe già dovuto avere, in quella età, forme architettoniche compiute e stabili. Ma la fede da attribuirsi al tardo commentatore di Omero, il quale suole attingere a fonti secondarie e indirette, è generalmente assai scarsa; e in questa sua narrazione sembrano, infatti, assai chiare le impronte di un aneddoto di assai dubbia autenticità, quantunque Eustazio citi qui espressamente la sua fonte, non ispregevole, il grammatico Eudaimon di Pelusio [1].

4. — Avviciniamoci al secolo quarto. – Che un teatro preesistesse ai tempi di Dionisio I, si desume dalla notizia, dataci da Diodoro, che Dionisio fosse rientrato da Gela a Siracusa (406 av. Cr.), nel momento in cui i cittadini uscivano dal teatro [2]. È poi notissimo quale amore irrefrenato sentisse il geniale týrannos per l'arte tragica, e come egli stesso fosse – se non grande o, almeno, mediocre poeta – fecondissimo scittore di tragedie, sì che di lui potesse dirsi " aver egli riempito de' suoi drammi tutta la Sicilia, piuttosto che la scena ,, [3]. Sappiamo anche che alla sua corte vissero, oltre che il ditirambografo Filosseno, anche il poeta tragico Antifonte, e forse anche Carcino il giovine, compositore facile di un grande numero di tragedie [4].

Che Dionisio abbia, perciò, volto le sue cure al teatro, è congettura tutt'altro che improbabile; e noi vedremo – dalla storia architettonica del monumento – che alcune delle sue più importanti innovazioni risalgono, con ogni probabilità, ai primi decenni del secolo quarto, ai tempi, cioè, della maggiore potenza del monarca siracusano.

Del teatro durante il quarto secolo abbiamo frequenti menzioni. Così, per esempio, in Plutarco, nella Vita di Dione, quando si narra che in mezzo al popolo, assembrato nel teatro per eleggere gli strateghi, in sostituzione di Dione, irruppe un bue infuriato (355 av. Cr.); e nella Vita di Timoleone, quando il tiranno Mamerco fu condotto nel teatro per essere giudicato, ed accortosi del contegno ostile che il popolo opponeva alla sua difesa, gettato il mantello, si precipitò di corsa a fracassarsi la testa contro le gradinate, per trovare una

(1) Eustath., *ad Odyss.* III, 68, p. 1457, 24 ed. rom. Per far comprendere bene questa glossa di Eustazio, non basta citarla, come hanno fatto quasi tutti coloro che si sono occupati del teatro di Siracusa, seguendo l'indicazione per la prima volta data da C. O. Müller, *Handbuch der Archaeologie der Kust*, § 106, 2 (ediz. 3. del 1878, p. 92), seguito da Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn*, Paris, 1845, p. 280, ma sembrami necessario premettere che Eustazio parla, in questa glossa, della forma ἱππότα, citando altri nomi di formazione simile, che il grammatico Eudaimon di Pelusios credeva proprî della lingua dei Macedoni. Fra gli esempi dei nomi in - α, cita anche quello siracusano di Myrilla (καὶ Συρακούσιον τὸ ὁ Μύριλλα), e soggiunge: οὗ μεμνῆσθαι λέγει [*scil.* Ἐυδαίμων ὁ Πηλουσιώτης] τὸν Σώφρονα, ἱστορῶν καὶ ὅτι τοῦ Συρακουσίου τούτου [τὸ] κύριον Δημόκοπος ἦν ἀρχιτέκτων, ἐπεὶ δὲ τελεσιουργήσας τὸ θέατρον μύρον τοῖς ἑαυτοῦ πολίταις διένειμε, Μύριλλα ἐπεκλήθη. Vedi su tale questione di Demokopos-Myrilla le osservazioni di F. Osann, in *Archaeol. Zeitung*, XII, 1854, p. 222 ss.

(2) Diod. XIII, 94: θέας δ'οὔσης ἐν ταῖς Συρακούσαις, τὴν ὥραν τῆς ἀπαλλαγῆς τῶν ἐκ τοῦ θεάτρου παρῆν (*scil.* ὁ Διονύσιος) εἰς τὴν πόλιν.

(3) Themist. *Orat.* IX, p. 126 Cfr. Aelian. *Var. Hist.* XIII, 18, e molti altri luoghi di scrittori antichi su Dionisio, poeta tragico: vedili in Welcker, *Griech. Trag.*, p. 1229 ss.

(4) Sui poeti alla corte di Dionisio, vedi le notizie e le testimonianze antiche raccolte da A. Holm, *Gesch. Siciliens im Alterthum*, II, p. 150 s. e p. 170 s. (*Storia della Sicilia*, II p. 312 e p. 343 ss.) – Su Carcino il giovine, vedi ora Wilhelm, *Urkund. dramat. Aufführ.* 101, 103. Non sembra certo, per motivi cronologici, che questo Carcino, appartenente ad una famiglia agrigentina di mediocri poeti tragici, sia fiorito nell'eta del primo Dionisio, piuttosto che in quella del secondo.

subita morte (343 av. Cr.). E nella stessa Vita si narra che Timoleone, già vecchio, interveniva nelle assemblee del popolo, solo quando il suo consiglio fosse richiesto, per affari di grave momento: "Attraversando l'Agorà, Timoleone recavasi al Teatro, e poi che il carro, nel quale egli rimaneva seduto, era entrato dentro lo stesso teatro, il popolo lo salutava, acclamandolo con unanime voce. Ricambiati i saluti e dopo che le acclamazioni e gli elogi eran cessati, ascoltava di che si trattasse e manifestava il suo parere. Appena questo fosse approvato, i servi lo riconducevano in carro attraverso il teatro, mentre i cittadini tornavano ad acclamarlo con invocazioni e con applausi, e continuavano poi da soli a trattare gli altri pubblici affari,, (circa l'anno 336). Di altre convocazioni dell'assemblea popolare nel teatro, abbiamo memoria nei primi anni del regno di Agatocle (317 av. Cr.), secondo ci narra lo storico Giustino [1].

È un altro aspetto della vita del teatro che da questi accenni ci si rivela: il grande edifizio non destinato soltanto alle rappresentazioni drammatiche, ma – come ad Atene, come altrove – alle assemblee del popolo; campo di vivaci lotte politiche, testimone delle onoranze tributate al grande restauratore delle libertà civili. Ed importa considerare che questo teatro del quarto secolo deve già essere stato un edifizio di solide strutture, se adatto a codeste frequenti assemblee del popolo. Nè posson valere i sottili argomenti di coloro che, negando allo stesso teatro di Dionysos ad Atene forme architettoniche stabili non solo per gli edifizi della scena, ma anche per il koilon, prima della magistratura dell'oratore Licurgo (338-327 av. Cr.), vorrebbero da questa premessa, che studi più recenti e più autorevoli han mostrata falsa, dedurre la conseguenza che tutti i teatri greci – e tanto più quelli dell'occidente ellenico – non abbiano avuto forme definitive, che nel corso del secolo IV.

La parola théatron, adoperata da Diodoro, da Plutarco e dagli altri scrittori citati, non può, qui, riferirsi alla collina naturale scendente in molli declivi verso il piano dell'orchestra, e sulla quale il popolo avrebbe trovato posto nelle assemblee. Se non bastasse la chiara indicazione che Timoleone entrava nel teatro in carro (certo per le párodoi fiancheggianti la scena), ogni dubbio dovrebbe tacere per l'accenno al suicidio di Mamerco: le gradinate (βάθρα) contro le quali egli si precipita sono quelle del koilon architettonicamente e solidamente costruite, e che la parola usata da Plutarco sia l'espressione tecnica autentica per codeste parti del koilon, noi lo sappiamo (anche trascurando l'uso di altri scrittori) da una iscrizione, nella quale si parla dell'undicesima fila di gradinate (sedili) della seconda precinzione (τὸ ἑνδέκατον τοῦ δευτέρου διαζώματος βάθρον) [2].

Quel che Plutarco ci narra nella vita di Timoleone contiene, inoltre, un accenno topografico che non è da trascurare: Timoleone, cioè, veniva al teatro attraversando l'Agorà (δι' ἀγορᾶς), la cui topografia ci è nota, ed è sicura per le rovine ancora conservate. Dall'Agorà non si può andare che al teatro situato nella Neapolis, cioè a quello le cui grandiose rovine saranno da noi studiate con religiosa cura. Questa indicazione topografica è poi confermata, in modo assai più chiaro, anzi con assoluta precisione e sicurezza, da Diodoro,

(1) Plutarch. *Dion.* 28; *Timol.* 34 e 38; Iustin. XXII, 2.

(2) *C. I. G.* 4283, 15. Degli scrittori, cfr. specialmente Schol. Aristoph. *Equit.* 784: ἵνα μὴ ἐπὶ φιλοῖς τοῖς βάθροις ἐπικαθέζηται.

il quale, parlando degli edifizi sorti a Siracusa, dopo la pace che seguì all'impresa di Timoleone, non annovera il teatro, ma solo ne accenna come di un edifizio preesistente, quando egli attribuisce a Jerone II la costruzione dell'Altare lungo uno stadio, designandolo come quello "vicino al teatro„ (1). Le rovine del Grande Altare sono appunto, a circa duecentocinquanta metri da quelle del teatro, il quale è, dunque, quello da noi studiato, ed è anteriore all'età di Jerone II.

Da questi accenni nelle fonti, che si riferiscono all'esistenza del teatro dai primi decenni del secolo quinto alla metà del terzo, dobbiamo scendere all'età romana per trovare, in Cicerone, una nuova menzione del teatro della Neapolis, teatro che l'accusatore di Verre chiama massimo; e la designazione topografica non potrebbe essere più chiara, come più innanzi diremo (2).

5. — Una prima e piena luce di gloria splende intorno al teatro di Siracusa, coi nomi di Eschilo, di Epicarmo, di Formide; ma dopo i fatui bagliori onde la sua storia torna ad illuminarsi, tra la fine del quinto secolo e i principî del quarto, con la pomposa attività di Dionisio come poeta tragico, una nuova fase di vita – e nelle forme dell'architettura e in quelle della poesia drammatica – si svolge, durante l'età di Jerone, intorno a questo che è meritamente da considerare come il secondo fra i più gloriosi teatri del mondo greco.

Dei sette poeti della "Pleiade„ tragica, il più antico, e forse il più grande, Sosiphanes, è siracusano; un altro, Sositheos, se non è sicuramente siracusano (per tale, però, lo ebbero alcuni biografi antichi), vive, senza dubbio, una parte della sua vita a Siracusa (3). L'uno e l'altro sono contemporanei di Jerone II, grande mecenate, se pur non molto generoso, di arte e di artisti; ed è stato osservato da un autorevole studioso della letteratura greca nell'età ellenistica, che l'attività dei poeti della Pleiade si svolse principalmente, se non esclusivamente, nel teatro di Siracusa (4).

Intorno a questa medesima età, con le mutate forme della tragedia attica, va di pari passo la trasformazione, o meglio, la rinnovata assunzione a genere letterario della vecchia commedia popolare siceliota, alla quale Epicarmo aveva dato così alta dignità di opera d'arte e splendore di fama larga ed eccelsa. Colui che gli antichi chiamarono, quantunque a torto, iniziatore della commedia fliacica, Rhinthon, creduto tarantino dai tardi lessicografi e grammatici greci, è, senza dubbio, siracusano, poichè non è possibile negar fede alla testimonianza

---

(1) Diod. XVI, 83, 3: ...ὁμοίως δὲ τούτοις μικρὸν ὕστερον ὑπὸ Ἱέρωνος τοῦ βασιλέως τότε κατὰ τὴν ἀγορὰν Ὀλυμπιεῖος καὶ ὁ πλησίον τοῦ θεάτρου βωμὸς τὸ μὲν μῆκος ὢν σταδίου, τὸ δὲ ὕψος καὶ πλάτος ἔχων τούτῳ κατὰ λόγον κ. τ. λ.

(2) Cicer. *Verr.* II, IV, 53.

(3) Suid. *ad voc.* Σωσιφάνης · Σωσικλέους, Συρακούσιος, τραγικός, ...ἐγένετο ἐπὶ τῶν τελευταίων χρόνων Φιλίππου, οἱ δὲ Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνος κ. τ. λ. Visse, probabilmente, fino ai tempi di Tolemeo Filadelfo, e fu, quindi, contemporaneo di Jerone II. Pochissimi frammenti ci rimangono di lui: Nauck, *T. G. F.*, 2 ediz. p. 819 ss. Suid. *ad voc.* Σωσίθεος · Συρακούσιος, ἢ Ἀθηναῖος, μᾶλλον δ' Ἀλεξανδρεὺς τῆς Τρωϊκῆς Ἀλεξανδρείας κ. τ. λ. Anch'egli fiorì tra la prima e la seconda metà del secolo III e visse, certamente. una parte della sua vita a Siracusa. Riformatore del dramma satirico: *Anthol. Palat.* VII, 707 (Dioscoride). Frammenti in Nauck, *op. cit.*, pag. 821 ss.

(4) Susemihl, *Gesch. d. griech. Litteratur in Alexandrinerzeit*, I, p. 270. Egli osserva che l'attività dei poeti della Pleiade si svolse per una parte ad Alessandria, e per una parte, anche maggiore, a Siracusa, "wenn auch nicht für diese (Syracusische Bühne) allein„. Poco può importare, per la storia del nostro teatro, che Filemone, il grande rivale di Menandro, sia detto siracusano da Suida e dall'Anonimo sulla Commedia (una delle commedie di Filemone intitolavasi Σικελικός). Quello che noi possiamo oggi sapere, e dalla tradizione letteraria e dai documenti epigrafici, della sua carriera ci riporta principalmente ad Atene, e la sua gloria è di schietta impronta ateniese.

della poetessa Nosside, che essendo nata a Locri Epizefiri, città non lontana da Taranto, e vissuta negli stessi tempi di Rhinthon, ben poteva e doveva conoscere quale fosse la patria del poeta [1].

Con questa seconda fioritura della poesia tragica e comica, nella quale è, dunque, così grande l'impronta siracusana, io credo che sia in relazione la riforma architettonica del teatro di Siracusa, specialmente nelle forme e negli apparati della scena, come a suo luogo dimostreremo.

E forse nel momento stesso di questa riforma architettonica, che, certamente, includeva nuovi adornamenti al teatro, fu in esso innalzata una statua ad Epicarmo, e l'iscrizione, che noi ancora possiamo leggere, fu dettata da un altro grande poeta siracusano, da Teocrito. Questo si desume – secondo me, con ogni sicurezza – da un epigramma compreso nelle sillogi manoscritte teocritee e conservato anche nell'Antologia greca, epigramma che pure essendo di notevole importanza per la storia del teatro siracusano, sembrami sia, finora, sfuggito a tutti coloro che di esso si sono occupati, ritessendone i fasti dalle sole notizie conservate nelle fonti letterarie. Dice, dunque, questo non facile epigramma, presso a poco così: " Dorica la lingua e dorico Epicarmo che inventò la Commedia. O Bacco, a te questa immagine di bronzo, al posto dello stesso vivente poeta qui dedicarono gli abitatori di Siracusa, città immensa, memori e grati al loro concittadino dei tesori della sua saggezza. Molti precetti utili alla vita egli ci diede, e grande onore sia reso a lui,,. Non ci indugiamo, qui, a discutere le varianti dei manoscritti e le congetture numerose di dotti editori e commentatori di Teocrito e dell'Antologia greca [2], poichè, per fortuna, i primi quattro versi dell' epigramma sfuggono a questo dottissimo tormento della critica: e da essi si deve securamente concludere che una statua di bronzo, dedicata come sacro anáthema a Bacco, non poteva essere che nel teatro. L'invocazione a Dionysos, dio del teatro, non si potrebbe comprendere altrimenti.

Ma per l'età ellenistica, oltre che le testimonianze delle fonti letterarie, sono documenti di grande valore le iscrizioni incise sulle fronti dei cunei del teatro, intestati e dedicati ai nomi degli Dei tutelari della Patria, e a quelli dei Principi e delle Principesse della famiglia di Jerone II. Di tali epigrafi monumentali parleremo a suo luogo; e così di tutte quelle impronte

---

(1) Vedi l'epigramma della *Anthol. Palat.* VII, 414, nel quale Nossis fa che parli il "Siracusano Rhinthon, piccolo rosignoletto delle Muse". Siracusano lo credono, infatti, molti critici moderni (vedili citati da A. Olivieri, *Contrib. alla storia della cultura greca*, p. 121; e cfr. ora Wilamowitz, *Griech. Liter.* p. 67). Steph. Byzant. *ad voc.* Τάρας; Suid. *ad voc.* 'Ρίνθων. Eustath. *ad Dionys. Perieg.* v. 376, dicono il poeta tarantino, forse perchè l'attività di lui si era svolta anche a Taranto, dove certamente la poesia fliacica ebbe un ulteriore periodo di sviluppo. Sembra anche certo, dalle affermazioni di alcuni grammatici, ch'egli abbia scritto nel dialetto tarantino: cfr. Sommerbrodt, *De phlyacographis graecis*, p. 46; ma si consideri che la "ilarotragedia ,, o "fliacografia" - della quale Rhinthon è chiamato inventore (ἀρχηγός) - non è, in fondo, che una forma rinnovata della commedia epicarmea, la cui tradizione era rimasta viva e in Sicilia *e* in Magna Grecia, come dimostrano i numerosi vasi fliacici, non pochi dei quali sono anteriori all'età di Rhinthon. Se Suida riferisce che questo poeta γέγονεν ἐπὶ τοῦ πρώτου Πτολεμαίου [† 283 av. Cr.], è facile supporre che egli sia vissuto fino ai tempi di Jerone II. - I frammenti in *C. G. F.* (Kaibel), I, 183 ss.

(2) Theocrit., *epigr.* XVII = *Anthol. Palat.* IX, 600 (il cui lemmatista annota: εἰς 'Επιχάρμου ἀνδριάντα): "Α τε φωνὰ Δώριος χὠνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν | εὑρὼν 'Επίχαρμος. | ὦ Βάκχε χάλκεόν νιν ἀντ' ἀλαθινοῦ | τὶν ὧδ' ἀνέθηκαν | τοὶ Συρακούσσαις ἐνίδρυνται, πελωρίστᾳ πόλει κ. τ. λ. Le ragioni della mia parafrasi le troverà chi avrà la pazienza di confrontare i più autorevoli editori di Teocrito. Vedi, principalmente, l'edizione del Meineke (*Theocritus, Bion, Moschus*, tertium edid. A. Meineke, p. 405 ss.), dalla cui ricostruzione, però, io mi allontano non poco; e confronta le edizioni del Reiske (vol. II, p. 330 s.), del Kiessling (p. 786 s.), dello Ahrens (*edit. maior*, vol. I, p. 167 s.) dello Ziegler (3. ediz., p. 182 s.), del Fritzsche (3. ediz., p. 289), del Wilamowitz (2. ediz., p. 87) e l'ediz. della *Anthologia Palatina* del Dübner (vol. II, p. 233).

di tecnica e di stile che il teatro ancor oggi conserva, quali preziosi documenti di quella età, durante la quale esso acquistò nuova magnificenza, e che fu ultima della sua gloria, non della sua vita.

*
* *

Nessuno che abbia seguíto i recenti studi sulla storia architettonica del teatro greco, vorrà certo credere che un teatro interamente e durevolmente edificato possa essere esistito nella età dei Dinomenidi, se lo stesso teatro di Dionysos, certo il più antico, non ebbe forme lapidee stabili che verso la fine del secolo quinto[1]. Ma noi non conosciamo ancora il teatro di Siracusa; nulla ancora ci ha detto il monumento, che, pur dopo tante e profonde rovine, e non libero ancora dagli oltraggi della sua miseranda fortuna, interrogato da me lungamente, molti aspetti ci svelerà della sua diversa vita: parlerà come al naturalista parla lo scheletro, spoglio ormai di ogni composta forza ed armoniosa linea di muscoli, di ogni perfezione e sorriso di forme utili e belle, che cercheremo, in parte, di restaurare idealmente.

Non precorriamo, dunque, le conclusioni che devono scaturire dall'esame minuto delle rovine; asteniamoci, per ora, da ogni altro accenno alla cronologia di questo teatro.

---

(1) È noto agli studiosi del teatro greco che W. Doerpfeld riferisce la prima costruzione stabile, lapidea, del teatro di Dionysos – non della scena soltanto, ma anche del koilon – all'ultimo terzo del secolo IV av. Cr. Ora, come preparazione e premessa necessaria per tutte quelle osservazioni che dovremo fare sulla storia "architettonica" del teatro di Siracusa - alcune delle quali potrebbero sembrare in antitesi con una teoria oggi largamente dominante nella questione del teatro - credo utile riassumere le teorie del Doerpfeld e de' suoi contradditori, ai quali quasi sempre mi associo. Il Dörpfeld, dunque, fonda le sue conclusioni – parlo, per ora, soltanto di quelle cronologiche – da un canto sui materiali esistenti nella costruzione (breccia e marmo dello Imetto, che in Atene sarebbero stati adoperati solo a cominciare dal secolo quarto), dall'altro sull'osservazione che trovasi nei cunei incisa come contrassegno di lavoro la lettera Ω, la quale non era usata ad Atene prima dell'introduzione dell'alfabeto ionico, avvenuta nel 403. Inoltre, nella costruzione fu adoperato un concio con l'iscrizione ΒΟΛΗΣ ΥΠΗΡΕΤΟΝ (βουλῆς ὑπηρετῶν), la quale, per la grafia (ο per ου, ο per ω), è del sec. V. Quantunque essa designi il posto che gli "addetti alla Bulè" dovevano avere nel più antico teatro, pure il fatto che il concio non ha nessuna incurvatura e nessuna sagoma esclude, secondo il Dörpfeld, che esso possa essere appartenuto ad un koilon più antico di quello del IV secolo. Per queste osservazioni, il Dörpfeld crede di avere stabilito i limiti cronologici superiori del teatro di Dionysos, come posteriore al secolo V. Egli osserva, poi, che una base di statua onoraria, innalzata al poeta Astydamas nel 340, è stata trovata presso il muro di sostegno del koilon dal lato occidentale, il quale, perciò, doveva esser finito in quell'anno. Inoltre, il taglio della roccia della Acropoli (κατατομή), sulla precinzione somma del teatro, doveva esser già stato compiuto nel 319, anno nel quale, dinanzi alla grotta incavata dentro quella parete rocciosa, fu innalzato il monumento coragico di Trasyllos. Questi sarebbero i limiti cronologici inferiori.

Con tali dati il Dörpfeld cerca di mettere d'accordo le notizie, dateci da fonti letterarie ed epigrafiche, che l'oratore Licurgo abbia fatto completare o costruire il teatro di Dionysos, negli anni della sua magistratura finanziaria (338-327): e quindi egli ascrive a questi anni la quasi totalità delle fabbriche del teatro, chiamato perciò "di Licurgo". Ma il D. non pronunzia un giudizio preciso sulla cronologia del proskenion, del quale si conservano ancora le rovine. Esso apparterrebbe ad un'età fra quelle di Licurgo e quella dell'imperatore Nerone, in cui il teatro fu di nuovo ricostruito; e questo periodo intermedio è chiamato, largamente "ellenistico". – Vedi W. Dörpfeld u. E. Reisch, *Das griech. Theater*, Athen, 1896, p. 28-40. (cito, d'ora in poi, D. R.).

Non poche e non lievi obiezioni sono state sollevate, da più parti, contro queste conclusioni, principalmente dal Puchstein, *Die griechische Bühne*, Berlin, 1901, p. 137 ss. e *passim*. Le osservazioni del P. su fatti architettonici particolari, che non suffragano le teorie del D., non è possibile riassumerle, ma alcune di esse cadranno sotto il nostro esame, quando descriveremo le varie parti del teatro di Siracusa, specialmente gli avanzi della "scena". L'uso dei materiali, breccia o marmo dello Imetto, può ben essere anteriore al sec. IV; l'osservazione sulla lettera Ω, adoperata come contrassegno di scalpellino, non ha valore, perchè le lettere dell'alfabeto ionico erano già nell'uso privato degli Ateniesi prima del 403. Se il concio con l'iscrizione βουλῆς ὑπηρετῶν non ha la linea ricurva, ciò non esclude che esso abbia potuto far parte del koilon del quinto secolo, in quella parte del prolungamento delle ali, oltre la mezza circonferenza, secondo un sistema della costruzione geometrica dell'orchestra e del koilon osservato nel teatro di Atene, e che noi studieremo nel teatro di Siracusa. Nè vale l'osservazione sulla inesistenza di sagoma di questo antico sedile, perchè non manca qualche esempio di ciò in altri teatri antichi. Il D. ha riconosciuto, nel medesimo libro, p. 113,

che la scena del teatro di Eretria è almeno del sec. IV (si può quindi pensare anche al sec. V); ed ha ammesso la possibilità che ad Eretria possa esservi stata una scena stabilmente edificata prima che ad Atene: e questo sembra addirittura incomprensibile.

Una nuova indagine degli avanzi della scena induceva F. Versace, *Das Skenengebäude des Dionysos-Theater* (in *Jahrbuch d. archaeol. Inst.* XXIV, 1909, p. 194 ss.) a conchiudere che gli avanzi del proskenion appartengono alla fine del secolo V. – Alla medesima conclusione arrivava A. Furtwängler, *Zum Dionysostheater in Athen* (in *S. B. München. Akad.* 1901 p. 411 ss.), esaminando un monumento adiacente al teatro, cioè il tempio di Dionysos. Questo fu ricostruito più grande e un po' più a mezzogiorno (vedi la tavola I, nella citata opera del D.R.), quando il portico, che è dietro la scena del teatro, venne a toccare e in piccola parte a sovrapporsi sul più vecchio tempio. Ora noi sappiamo che per il nuovo tempio lo scultore Alkamenes aveva scolpito la statua criselefantina fra il 421 e il 413. Dunque è nota l'età dell'abbandono del vecchio tempio. Inoltre, il nuovo tempio è orientato in conformità del portico, e le sue fondazioni sono di breccia. Vedi anche le osservazioni di A. Müller, *Das attische Bühnenwesen,* p. 35 s.

Sembra certo, dunque, che il teatro di Dionysos fu stabilmente edificato nel corso del secolo V, e che fu rinnovato nell'età di Licurgo, alla quale sono da attribuire il nuovo proskenion con colonne ed altre costruzioni che modificarono il più antico edifizio della scena. Ad altri più precisi particolari dovremo scendere, esaminando la questione della scena nel teatro di Siracusa; ma era, intanto, necessario sgombrare la via da un pregiudizio, grave per conseguenze erronee. Questo, cioè: che essendo stato, secondo le congetture del Dörpfeld, il teatro di Dionysos durevolmente costruito in pietra non prima dell'ultimo terzo del sec. IV, tutti gli altri teatri – e maggiormente quelli dell'occidente ellenico – dovessero essere, nelle loro forme architettoniche, posteriori a tale età. Bastano solo alcuni luoghi degli scrittori prima addotti, per dimostrare questa opinione insostenibile per il teatro di Siracusa.

CAPITOLO II.

STUDI SUL TEATRO

1. Per tutta l'età di mezzo, in Sicilia più lunga e più oscura che in altre regioni d'Italia, tace ogni ricordo dell'antica civiltà e de' suoi gloriosi monumenti, che cadevano, lentamente, nella rovina e nell'oblio. Del destino dei monumenti classici di Siracusa nell'età bizantina assai poco sappiamo, tranne che dello Athenaion, trasformato in cattedrale dall'arcivescovo Zosimo, dopo l'incursione degli Arabi del 669. A queste incursioni, che si ripeterono frequenti e terribili nei secoli VIII e IX, fino all'espugnazione della città nell'anno 878, sono dovute certamente le maggiori, più profonde ed irrimediabili rovine dei monumenti: di quelli, specialmente, che eran fuori di Ortigia, in luoghi ormai abbandonati e deserti.

Il Teatro oppose alla furia dei Barbari, più che la mole grandiosa delle sue costruzioni, la forza incorruttibile del suo scheletro intagliato nella viva roccia. Per secoli esso dovette giacere dimenticato nella campagna: le terre si addensarono nel grandioso bacino della cavea, e su di esse e intorno, tra i rottami delle maestose architetture che allora certamente erano numerose e cospicue, crebbero gli alberi rigogliosi. Così intravidero le rovine del teatro i primi uomini del tardo Rinascimento in Sicilia, i primi cittadini non immemori della Pentapoli distrutta, che docili prestavan l'orecchio alle rideste voci della gran madre antica. Pensose, solitarie figure di precursori, nelle cui anime lo spirito e il desiderio maggiori erano che la dottrina, allora tanto più difficile: animosi e pii indagatori di un passato di gloria, incerti ancora e come trasognati nel ridestarsi delle ombre di un sogno svanito da secoli. E indagavano nei libri degli antichi da poco disseppelliti, indagavano anche nelle rovine occulte, alle quali tentavano dare un nome, rievocando.

Ma proprio in quel tempo stesso, a Siracusa, la bestiale incuria del più tristo dominio che abbia disonorato le nostre terre, addensava sui monumenti ancora superstiti nuove e più criminose rovine. Era la rapace mano spagnuola che cingeva Ortigia di nuovi baluardi, onde a Carlo V, infausto dominatore del mondo, non venisse pericolo di rivali ambizioni o di incursioni barbaresche. E i baluardi sorgevano a spese degli edifizi venerandi che la furia degli Arabi non aveva potuto del tutto abbattere.

Sentiamo il patrizio siracusano Claudio Mario Arezzo, uno fra i più antichi umanisti siciliani, scrittore di una "Corografia della Sicilia" [1], parlare dei monumenti della sua patria, e darci del Teatro — dopo circa un millennio e mezzo di silenzio, dall'età degli scrittori greci e romani che ne avevan fatto menzione — le prime notizie: "Il Teatro è intagliato nella

(1) Cl. Marii Aretii, *Siciliae Chorographia*, Panormi, 1527 (cito dall'edizione datane nel *Thesaurus* del Graevius, vol. I, pag. 10): "Theatrum.... ex ipso saxo inciso factum; cui nil quidem desideraretur, nisi scaena deesset, ex cuius fundamentis superiori anno lapides extracti".

viva roccia, e nulla di esso si desidererebbe, se non mancasse la scena, dalle cui fondazioni furono estratte le pietre l'anno passato „ (cioè nel 1526, essendo stata la Chorographia pubblicata per la prima volta a Palermo, nel 1527).

Questa devastazione è meglio illustrata dalle notizie dateci — poco meno di un secolo più tardi — da un altro erudito siracusano, Vincenzo Mirabella, il quale nel suo curioso libro Dichiarazione della pianta dell'antica Siracusa, pubblicato nel 1613, questo ci dice, fra le altre cose, del Teatro: " I fondamenti della scena quasi a nostro tempo si son veduti interi, perciocchè l'Erizzi *(sic)* testifica averli veduti, e che da quelli si cavano *(sic)* molte pietre quadrate di mezzana grandezza, quali cred'io servirono per la fabbrica di due nuovi Baluardi Santa Lucia e San Filippo „ [1]. Meno preziose che la dolorosa testimonianza dell'Arezzo, sono le poche parole che il principe e fondatore della topografia archeologica della Sicilia, Tommaso Fazzello, ha dedicato al teatro di Siracusa. Dice egli che una parte della forma che esso aveva, intagliata nella roccia, si vedeva ancora, ed aggiunge: " rupibus namque partim incisis, partim muri gyris amplissimis constabat „ [2]. Sembrerebbe, dunque, di poter desumere, da queste ultime parole, che il Fazzello avesse visto ancora, non interamente demolita, quella parte del théatron o cavea, che doveva esser costruita in muratura, come diremo nella descrizione del teatro.

Ancora altre gravi ed irreparabili offese sofferse il nostro teatro, nel corso del secolo XVI. Fino ai tempi in cui il Fazzello descrisse, in parte, ed intuì la grandiosità degli acquedotti che dalle lontane valli dell'Anapo sotto Pantalica e dal monte Crimiti adducevano copiosissime e pure acque nella Pentapoli, quest'opera meravigliosa dei Dinomenidi, corrotta per millenario abbandono, non serviva più al suo fine: e le acque, sviate dai loro alvei, perdevansi per le campagne e sboccavano nel basso Anapo. Ci attesta il patrizio siracusano, Conte Cesare Gaetani della Torre, uomo di dottrina singolare e per quei tempi mirabile, che " nel 1574 pretesero i Paesani (cioè i concittadini di Siracusa) di richiamar nell'antico acquedotto quest'acqua. Ma indi a non molto quel ch'essi non ebber forze bastevoli ad ottenere, l'ottenne il Marchese Pietro Gaetani, il quale a sue gravi spese riunì in buona parte quest'acque nel loro principale acquedotto, e le fe' ritornare al loro primo destino „. E, riportata la testimonianza del Gualterio, soggiunge: " Acque sì copiose, infatti giunte nel Distretto di Galermi, ove nella sommità di Napoli era il Teatro, dan volta a vari Molini nel medesimo Teatro, o ivi presso dal suddetto Signor Marchese fabbricati per comodo della Città „ [3]. La fabbrica dei mulini arrecò gravi danni alla cavea, e valse certamente alla distruzione di frammenti architettonici che ci sarebbero stati, ora, preziosi.

Commosse parole di cittadino amante della sua Siracusa son quelle di Giuseppe Maria Capodieci: " Nella cavea del Teatro vi son fabbricati sin dall'anno 1576 due molini, e sopra

---

(1) V. Mirabella, *Dichiarazioni della pianta dell'antica Siracusa,* Napoli, 1613; tav. V, n. 136, a pag. 91 s. - Il piccolo disegno del teatro compreso nella citata tavola prospettica, è, completamente fantastico.

(2) Th. Fazzelli, *De rebus siculis.* Dec. I, l. IV, p. 182 (della ediz. catanese del 1749; la prima edizione palermitana è del 1558).

(3) Ces. Gaetani, *Memoria relatiba all'antico Teatro ed agli antichi acquidotti siracusani,* in [Di Blasi], *Nuoba raccolta di opuscoli di autori siciliani,* vol. VII, Palermo, 1795, pag. 183 s. - Di questa « Memoria », che contiene scoperte ed osservazioni importanti relative al Teatro, dovremo tornare ad occuparci tra poco.

Fig. 1 — VEDUTA DEL SITO PITTORESCO E DEGLI AVANZI DEL TEATRO DI SIRACUSA
(da Saint-Non, *Voyage pittoresque*, vol. IV, tav. CXII)

ai sedili, i quali vennero con vergogna tagliati, per cedere il luogo e somministrare il materiale a tali mostruosi edifizi, testimoni dell'ignoranza e dell'indolenza di cui ci accusano e si lagnano i dotti viaggiatori; e quel che è peggio, le venerande celebri iscrizioni, che il tempo stesso ha per migliaia d'anni rispettosamente conservato, si vedon tutto giorno con orrore destrudere dalle acque del molino, che si fanno cadere senza necessità sopra le medesime „ [1]. E suonano ancora rampogna codeste parole, poichè soltanto l'anno passato – e per le vive insistenze del Sovraintendente Paolo Orsi – uno di questi mulini è stato abbattuto; ma altre piccole ed ignobili fabbriche continuano ad oltraggiare la gloria del monumento.

Così tra gli alberi e i campi, freschi di perenni acque, sulle rovine grandi, sorsero le piccole, industri opere di uomini inconsapevoli ed avidi: dove le forme più nobili dell'arte greca e il canto solenne del coro, echeggiarono gli sbattimenti delle ruote e lo scroscio delle acque per le gradinate, che facean corona alla conca pingue di pomi e di ortaglie. Tale presentavasi ancora l'aspetto del teatro agli artisti che, due secoli più tardi, nella seconda metà del secolo XVIII, ce ne lasciaron memoria in disegni che più dilettano per le forme del paesaggio e dell'arte, che non giovino per una migliore conoscenza delle rovine, come più innanzi diremo.

Nè a questa conoscenza contribuiscono i magri accenni al teatro, contenuti nei libri degli scrittori locali del secolo XVII. Del Mirabella abbiamo già detto; e, all'infuori dei particolari da lui raccolti, per ampliare la notizia dataci dall'Arezzo, null'altro egli sa dirci del teatro –

(1) G. M. Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa*, 2. ediz. Siracusa, 1816, T. II, pag. 26.

Fig. 2. — PICCOLA VEDUTA DELL'ANTICO TEATRO DI SIRACUSA
(da Saint-Non, *op. cit.*, vol. IV, tav. CXXI)

dopo aver ripetuto alcune delle menzioni conservate nei testi classici — che gli antichi " vi condussero di più un'acqua viva e perpetua, la quale in più luoghi di dette sedie scorrendo, prestava comodità ad ognuno che n'avesse avuto di bisogno a poterne bere ,,. E al rapido cenno descrittivo delle rovine, aggiunge una misura: che il diametro del teatro fosse, cioè, di canne 54.

Desolante è codesta aridità di descrizione, vuota di ogni osservazione diretta sul monumento, anche nell'altro storiografo locale siracusano, il Bonanni [1], il quale si compiace di prendersela col Mirabella, poichè questi voleva " che l'acqua di Galermo fosse stata condotta per irrigare il Theatro, (inventione nuova, e discrepante dal verisimile) pare, *(sic)* che per luogo di feste, e di giuochi pubblici voglia rappresentarci un'horto, e fronzuti cavoli invece di spettatori ,,.

2. — All'attività degli eruditi locali, si aggiunge quella degli stranieri, peregrinanti per le regioni del Sole e della Bellezza; poichè la Sicilia diventa, specialmente nella seconda metà del secolo XVIII, la mèta agognata da dotti o ricchi amanti dell'Antichità, da pittori, da architetti [2]. Primo, per tempo, e dottissimo fra di essi, Giac. Fil. D'Orville, che viaggiò in Sicilia nel 1727, quantunque il suo libro sia apparso solo più tardi, e postumo, nel 1764.

(1) G. Bonanni e Colonna, *Dell'antica Siracusa illustrata,* Messina, 1624, pag. 93.
(2) Cfr. Justi, *Winckelmann u. seine Zeit,* II, 2, p. 385 ss.

Fig. 3. — VEDUTA GENERALE DEL TEATRO DI SIRACUSA
(da Houel, *Voyage pittoresque*, vol. III, tav. CLXXXVII)

Ma se ad altri monumenti, come per esempio al teatro di Taormina e all'anfiteatro di Siracusa, è dedicata, in quest'opera, un'ampia trattazione, accompagnata da grandi tavole, del teatro di Siracusa non vi si trova che un rapido accenno, privo di qualsiasi osservazione descrittiva sullo stato del monumento in quel tempo, e di ogni altro dato che possa esserci utile (1).

Sarebbe opera, per quanto penosa altrettanto inutile, riferir qui i luoghi dei numerosi viaggiatori che, dalla seconda metà del secolo XVIII al principio del XIX, dedicano al teatro qualche pagina di descrizione o di "impressioni,,: al teatro e al paesaggio sommamente pittoreschi, quali allora si vedevano. Non possiamo pretendere — è vero — in questo periodo degli studî archeologici, descrizioni accurate e dati tecnici: le poche osservazioni sono sempre quelle medesime che già, con miglior fondamento, avevano potuto fare i dotti siciliani più antichi; e sono sempre infiorate delle solite e nude citazioni dei luoghi di Cicerone, di Diodoro, di Plutarco sul nostro teatro. Il monumento era, del resto, per così grande parte seppellito dalla terra e nascosto sotto i mulini e gli orti e gli alberi, che nessuna descrizione veramente utile possiamo aspettarci da quei curiosi e spesso frettolosi visitatori, spesso accompagnati da entusiasti e malamente servizievoli eruditi ed "esegeti,, locali, già fin d'allora soverchia-

(1) J. Phil. d'Orville. *Sicula, quibus Siciliae veterisrudera addit. antiquit. tabulis illustrantur*, Amstelod. 1764. L'opera fu edita da Pietro Burmann *junior*. Il cenno sul teatro di Siracusa leggesi a pag. 193.

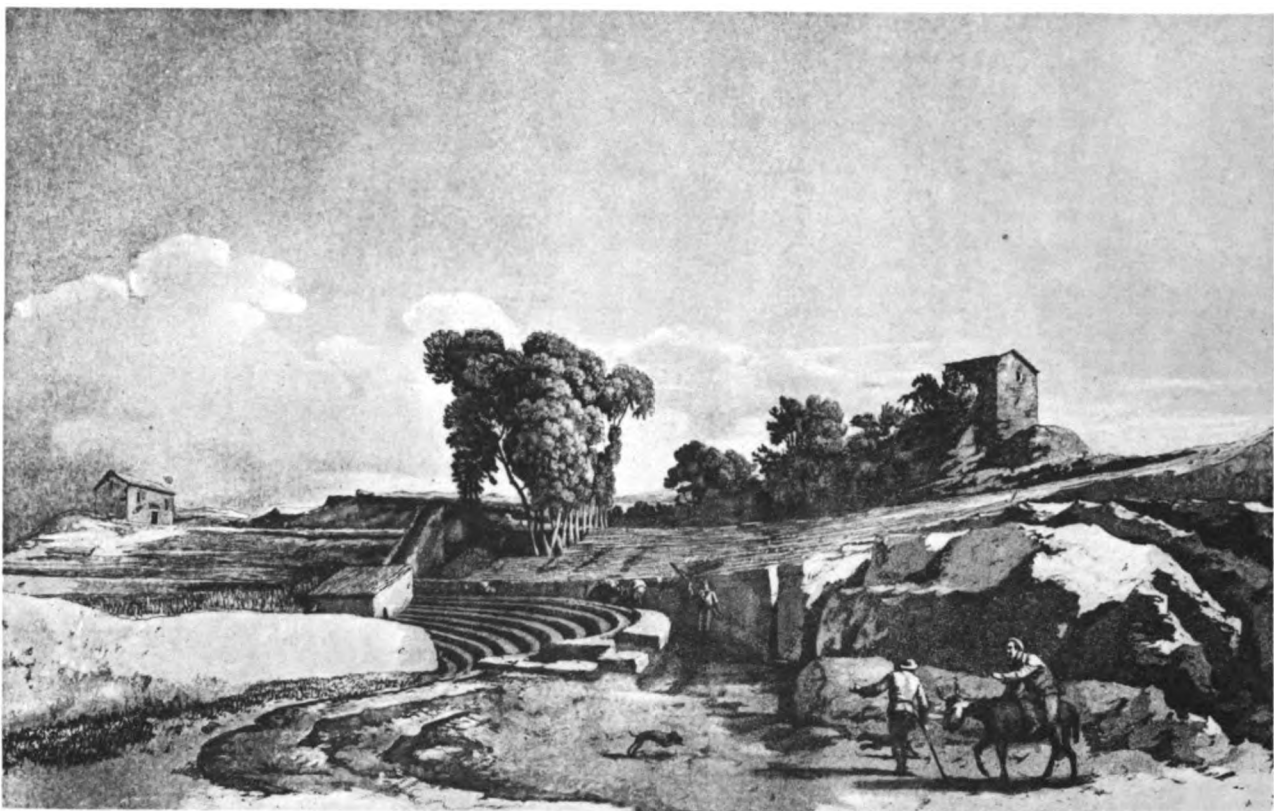



Fig. 4. — VEDUTA PARTICOLARE DEL TEATRO DI SIRACUSA
(da Houel, *op. cit.*, vol. III, tav. CLXXXVIII)

mente devoti ammiratori de' dotti o indotti stranieri, e il cui tipo, alquanto nobilitato, rivive nel Cavalier Landolina e nel Capodieci.

Da codesti viaggiatori stranieri, talvolta non più dotti degli antiquarî del luogo, nulla di veramente importante apprendiamo sul teatro. Lo stesso Riedesel, l'amico del Winckelmann, che volge ai monumenti archeologici un'attenzione maggiore, dedica nel suo Viaggio (egli fu a Siracusa nel 1767) alcune pagine entusiastiche al teatro greco, che egli dice di aver esaminato per due giorni interi, e lamenta di non averlo potuto far disegnare; fa qualche buona osservazione, suggeritagli anche dal Conte Cesare Gaetani, che lo accompagnava, ma la parte migliore, la più bella, di queste pagine, è quella delle "impressioni„ descrittive, pagina che sembra il miglior commento alle poetiche incisioni del Saint-Non, dello Houel, del Wilckins. Qualche buona osservazione sui monumenti esistenti nella terrazza superiore del teatro, leggesi anche nel libro del Münter [1]; ma assai meglio ci aiutano, per darci una visione reale del monumento. nelle sue condizioni di esistenza, verso la fine del secolo XVIII e al principio del XIX, i libri di quei viaggiatori ed artisti che alle descrizioni aggiungono il corredo di tavole incise in rame, le quali, però, sono spesso più belle che fedeli.

(1) J. H. von Riedesel, *Voyage en Sicile et dans la Grande Grèce*, Lausanne, 1773 (la prima edizione tedesca fu pubblicata a Zurigo, nel 1771), pag. 91-97. Fr. Münter, *Nachrichten von Neapel und Sicilien*, Kopenhagen, 1790 (la prima edizione danese fu pubblicata nel 1788), p. 358 ss. Vedi pure Bartels, *Briefe über Kalabrien und Sicilien*, Göttingen 1787-92, v. III, p. 126 ss.

Fig. 5. — LE ROVINE DEL TEATRO DI SIRACUSA
(da Wilkins, *The antiq. of Magna Graecia and Sicily*, tav. VII)

3 - Contemporanei sono i due "Viaggi pittoreschi„ del Saint-Non e dello Houel, pubblicati fra il 1781 e il 1787 (1), dei quali riproduciamo qui (Fig. 1-4), come documenti per la storia del Teatro, le tavole più importanti. Infedeli non solo, ma quasi fantastiche quelle del Saint-Non; meno lontane dal vero e più serene nella riproduzione del paesaggio quelle dello Houel. Ma sì le une che le altre non ci lascian vedere che l'insieme del monumento, permettendoci però di riconoscere a quali oltraggi secolari si debba la sua rovina estrema: onde sembrano e sono quadri pieni di malinconica bellezza e di dolore.

E come più sincere le tavole dello Houel, così più acute, e qualche volta geniali, le sue osservazioni. Si consideri, per esempio, questa sull'ardimento dell'antico architetto del teatro (vol. III, pag. 86): "il se le reprèsenta tout formé dans le sein de cette roche, comme le sculpteur voit la statue dans le bloc de marbre d'ou il fait la tirer„.

Non migliore aiuto, ma ugual compiacimento estetico, ci offre la tavola del Wilkins (pubblic. nel 1807), da noi riprodotta nella Fig. 5. C'è forse, in essa, maggior senso della realtà e, quindi, minore libertà nelle distanze, nella prospettiva; e c'è, nel testo che l'accompagna, il rimpianto sullo stato miserando di abbandono del monumento, e il lamento che

(1) Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, Paris, 1781-86; vol. IV, 2 p. 285 s. (tav. CXII; veduta generale del Teatro); vol. IV, 2, p. 303 s. (tav. CXXI: veduta particolare delle "gradinate„). - Houel, *Voyage pittoresque des iles de Sicile, de Malta et de Lipari*, Paris, 1782-87; vol. III, pag. 85 (tavole CLXXXVII-CLXXXIX: veduta generale del teatro - veduta particolare - elevazione geometrica e profili dei sedili).

Fig. 6. — DALL'ANTICO TEATRO DI SIRACUSA
(da Gigault de la Salle, *Voyage pittor. en Sicile*, Tom. II, tav. III)

nessuna misura sia possibile prendere di esso, in quelle condizioni [1]. Si vedono, in queste incisioni, la piccola chiesetta di S. Maria della Grotta sulla terrazza del teatro, dal lato occidentale, e la torre quadrata, trasformata in casa, nel lato orientale; i mulini nella parte superiore e quello fabbricato nel mezzo del teatro, sotto la grande precinzione, squarciando vandalicamente i sedili, per dar luogo al giro delle macine, deturpando le antiche strutture, per aprire un sentiero di accesso al mulino. Le acque, venendo per il "Ninfeo,, dagli acquedotti antichissimi, allora riattivati, scendevano in cascatelle per le gradinate del teatro, confondendo la loro murmure cadenza, come sentì il Riedesel, al continuo canto degli usignuoli, che allora popolavano quel luogo, già sacro a Dionysos e alle Muse.

Un bel paesaggio con forti effetti di ombre e di luce, e con una visione poetica del teatro siracusano è quello dipinto da Guglielmo Birmann; e qui lo riproduco (Fig. 6), come saggio dell'azione inspiratrice che il luogo e il monumento esercitarono sulla fantasia di un artista; chè altro valore — e tanto meno quello "documentario,, o archeologico — non potrebbe avere l'acquaforte ricavata dal quadro, che il pittore dice dipinto "d'après nature,, [2].

---

(1) Wilkins, *The antiquities of Magna Graecia and Sicily;* Cambrigde, 1807; chap. II, p. 16 s., tav. VII.

(2) [Gigault de la Salle], *Voyage pittor. en Sicile, pubbl. par J. F. D'Ostervald*, Paris, 1822-25, Tom. II, (tavola III). Il Birmann *fils*, che firma il quadro, dal quale deriva l'acquaforte annessa al sontuoso e raro libro, deve essere uno dei due figli, Samuele, (1793-1847) o Guglielmo 1794-1830), di Pietro Birmann, e più probabilmente del secondo.

Fig. 7. — INCISIONE PUBBLIC. DAL CONTE CESARE GAETANI
(dalla *Nuova raccolta di Opuscoli di autori Siciliani*, vol. VII)

4. — All'attività dei viaggiatori ed artisti stranieri è contemporanea quella degli eruditi locali, i quali, dai tempi del Mirabella e del Bonanni, non avevan più fatto sentire la loro voce. In parte, anzi, precede a quella degli autori prima citati, l'opera di pietà filiale che al derelitto teatro dà un insigne e dotto patrizio, il Conte Cesare Gaetani, della cui Memoria sul teatro ho dovuto prima occuparmi. Quantunque essa sia stata pubblicata nel 1795, le scoperte, delle quali il Gaetani dà notizia, furono da lui fatte nel 1756: quelle, specialmente, delle iscrizioni dei cunei, da nessuno, prima di lui, osservate e lette. E quando egli pubblicò il suo scritto, volle che fosse accompagnato da un'incisione in rame di G. O. Berger

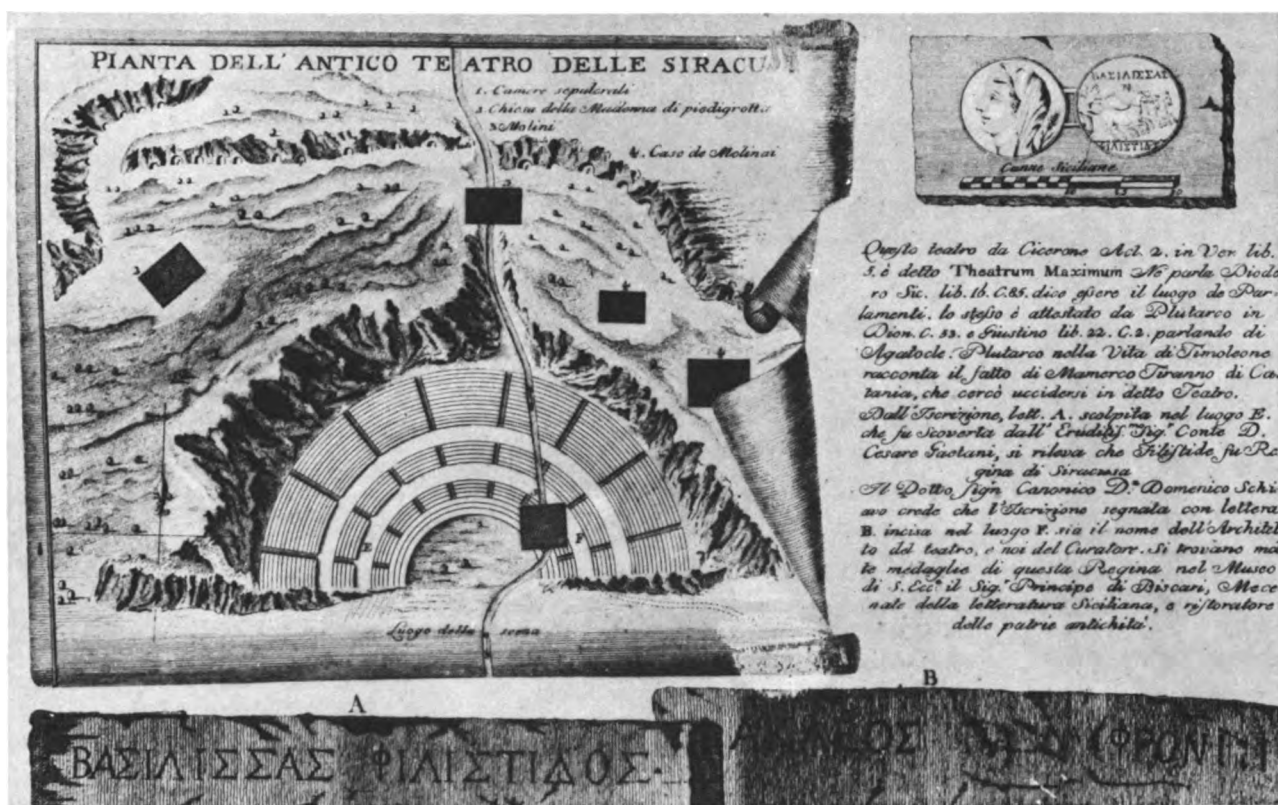



Fig. 8. — PIANTA DEL TEATRO, PUBBLIC. DA A. PIGONATI
(*Stato presente degli ant. monum. sicil.* tav. XVII)

(Fig. 7), non così bella, dal lato artistico, che quelle dello Houel, del Saint-Non, del Wilkins, ma certo meno infedele, e maggiormente accurata nel ritrarre qualche particolare architettonico, sul quale avremo occasione di tornare.

La discussione erudita, quantunque poco conclusiva, sulle iscrizioni, e le ricerche — non prive di buone osservazioni e, perchè prime, originali e pregevoli — sugli antichi acquedotti siracusani, anche in relazione col teatro, fanno di questa memoria del Gaetani il miglior contributo che fino a quel tempo siasi pubblicato sul monumento. Nè a questo si limita lo studio del Gaetani sul teatro: egli ne disegna una pianta per A. Pigonati, il quale la pubblica, insieme con i primi apografi delle iscrizioni, dieci anni prima scoperte, nello Stato presente degli antichi monumenti siciliani (Napoli, 1767; tav. XVII = nostra fig. 8). Se questa tavola nulla aggiunge alla conoscenza che noi oggi possiamo avere delle rovine, essa è, ad ogni modo, il primo tentativo di riproduzione planimetrica del teatro [1].

Quale sia stata l'opera di Francesco Saverio Landolina (1743-1813), altamente benemerito dei munumenti della sua patria, non appare da alcuna pubblicazione (si sa che scarsissima fu l'attività del Landolina come scrittore), ma dalle notizie che ce ne dà il Capodieci. Egli, che era R. Custode delle Antichità, fece, certamente, saggi di scavo nel teatro,

(1) Che la pianta sia opera del Gaetani, si ricava da queste parole (*Memoria cit.*, p. 179): "Il Signor Andrea Piconati (*sic*) mio Paesano, ed Ingegnier Militare, a di cui compiacenza io feci la pianta di questo Teatro, per egli inserirla nella edizione che preparava intorno allo *Stato presente de' monumenti antichi siciliani*, fu il primo a pubblicar nel 1767, questa nuova iscrizione,,.

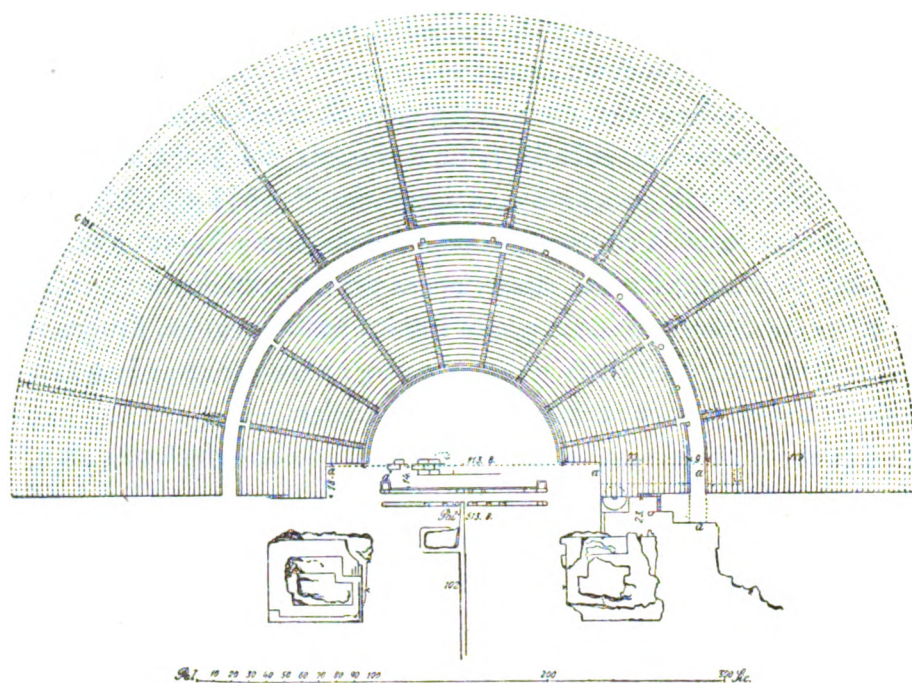



Fig. 9. — PIANTA DEL TEATRO, DATA DAL DUCA DI SERRADIFALCO
(*Antichità della Sicilia*, vol. IV, tav. XVIII)

fino a quel tempo vittima di ogni oltraggio; e le prime buone osservazioni che allora si poteron fare non solo sulle iscrizioni dei cunei, ma su alcune parti della cavea, cominciarono a preparare la migliore conoscenza del monumento. Alla quale meno, invero, contribuirono gli scritti di G. Logoteta [1] che quelli del suo acre contradittore G. M. Capodieci, il cui libro Antichi monumenti di Siracusa (s. cit., pag. 17) contiene una diffusa descrizione del Teatro (Vol. II, p. 22-92). Questo autentico tipo di dotto provinciale, così superbamente tronfio di sè e della sua erudizione indigesta, amico, però, e caldissimo de' monumenti della sua patria, quantunque non troppo della grammatica italiana, non mancava di buone qualità di osservatore; ond'egli, pur tra le scorie delle divagazioni... dottissime e delle continue logomachie contro il Logoteta e contro altri eruditi, ci dice del teatro alcune cose nuove ed esatte, ce ne dà misurazioni non lontane dal vero. Nè è da passar sotto silenzio che egli comprende, per il primo, l'indipendenza del teatro greco di Siracusa dallo schema teorico di Vitruvio, derivato da teatri di più tarda età (p. 32 s.); e con felice intuizione riconosce, sia pure in modo sommario ed inesatto, la forma dell'orchestra e della cavea, mettendola in relazione (p. 30 s.) con l'oscuro canone vitruviano del quale, a suo luogo, parleremo. Si accorse di alcune particolarità tectoniche che le mie ricerche hanno dimostrato esatte, e scoperse le iscrizioni del quarto, del quinto e del settimo cuneo, e di tutte diede gli apografi, per quei tempi non trascurabili (p. 49 s.). Egli, inoltre, nella sua qualità di R. Segretario delle Antichità, continuò, fra il 1804 e il 1807, gli scavi iniziati dal Cav. Landolina, scavi che furono i primi eseguiti

(1) G. M. Logoteta, *Gli antichi monumenti di Siracusa illustrati*, Napoli 1786; *Le antiche Siracuse illustrate*, Catania 1788; *Ricerche sopra Nereide e Filistide*, Messina, 1804.

nel teatro, ma dei quali, disgraziatamente, null'altro ci rimane che gli accenni contenuti nel libro del Capodieci (p. 31, 41, 42 etc.).

5. — Tacque, da allora, per circa un quarto di secolo, ogni altra ricerca sul teatro, fino agli scavi che precedettero la pubblicazione dell'opera del Duca Lo Faso di Serradifalco sui monumenti della Sicilia. Di questi scavi, eseguiti, fra il 1834 e 1839, con sufficienti mezzi, sì che tutta la parte inferiore della cavea e gli avanzi della scena furono messi allo scoperto, non fu pubblicata alcuna relazione; e nella stessa opera del Serradifalco non se ne fa che un fuggevole accenno in pochissime parole. È questa l'unica testimonianza, insieme con l'altra egualmente povera e rapidissima, contenuta nella Topografia archeologica del Cavallari, il quale fu l'architetto e disegnatore adibito dal Serradifalco.

A compensare la deplorevolissima mancanza della relazione, non valgono nè la descrizione sommaria che del teatro si dà nel testo dell'opera, nè le tavole, rilevate, disegnate ed incise dal Cavallari, e pubblicate dal Serradifalco, le quali, più che insufficienti ed imprecise, sono inutili e false [1]. La pianta del teatro è addirittura un'esercitazione mnemonica fatta con poche misure e con la squadra e col compasso, a distanza di luogo e di tempo dal monumento: falsa nelle misure e nelle forme, vuota di ogni particolare, non solo, ma di ogni dato anche essenziale, specialmente degli avanzi della scena (vedi la fig. 9). Unico merito di questa parte dell'opera del Serradifalco è quello di aver richiamato sul teatro di Siracusa l'attenzione di archeologi e di filologi, specialmente stranieri, che, occasionalmente, espressero, sulle forme e sulla cronologia del monumento, opinioni più o meno infondate, che furono poi raccolte nell'accuratissima rassegna bibliografica della nota opera di carattere generale del Wieseler [2], il quale riprodusse la pianta del Serradifalco e ad essa, naturalmente, si attenne. E quanto alla cronologia del teatro, giudicò – come tutti, del resto, fino ai nostri giorni – soltanto dalle notizie conservateci nelle fonti letterarie.

Un buon riassunto degli studi precedenti, non senza qualche osservazione personale, e con ampia informazione bibliografica, diede Adolfo Holm del teatro di Siracusa, nella sua Storia della Sicilia [3] ma le sue osservazioni personali sono assolutamente infondate, sì che la conoscenza del teatro non progredì, per questo libro, il quale non poteva contenere studi originali e rilievi grafici dei monumenti.

Addolora, piuttosto, che un tal progresso non siasi conseguito, nemmeno con la pubblicazione dell'opera di Cavallari e Holm, sulla Topografia archeologica di Siracusa (1883), nella quale non solo il teatro è descritto senza alcun metodo scientifico e con

---

(1) Vale la pena di riferire testualmente i meschini cenni su codesti scavi: Serradifalco, *Antichità della Sicilia*, vol. IV (illustr. alla tav. XXII): "....negli scavamenti che per le sollecite cure della Palermitana Commissione di Antichità eseguironsi (nel Teatro greco di Siracusa), nel luglio dell'anno scorso,,). Il vol. IV appare pubblicato nell'anno 1840 – Cavallari-Holm *Topografia*, p. 388 s.: "Negli scavi che precedettero la pubblicazione dell'opera di Serradifalco, e cominciati sul finire dell'anno 1834, si trovarono alcuni avanzi di strutture e di frammenti architettonici, dalla cui profilazione si può dire che appartengono all'epoca romana (vedasi Serradifalco vol. IV, tav. XX e XXII),,. - Miglior fortuna sarebbe stata, per il povero teatro, se fosse rimasto ancora e fino ai giorni nostri, coperto dalle terre, dagli alberi e dai mulini!

Le tavole del cit. vol. IV sono la XVII (corografia del teatro), XVIII (pianta) XIX-XX (sezione e particolari) XXI-XXII (frammenti architettonici e scultorî).

(2) Fr. Wieseler, *Theatergebäude u. Denkmäler d. Bühnenwes.*, Göttingen 1851, pag. 10; tav. II, 1. Ivi si vedano raccolti gli accenni sul nostro teatro, contenuti nelle opere del Welcker, dello Hirt, del Bode, del Canina e di altri.

(3) Holm. *Gesch. Siciliens im Alterthum*, vol. II (1874), p. 325 ss. e p. 502 s. (v. II, p. 590 ss. dell'ediz. italiana).

incomprensibile oscurità (da chi pure ne aveva fatto lo scavo, ma, purtroppo, circa mezzo secolo prima!), ma di esso invano si cerca, in un'opera fondamentale per la topografia archeologica di Siracusa, una pianta, non dico di grande scala e precisa nei particolari, ma sommaria, almeno, ed esatta. Chè tale, davvero, non può dirsi il piccolo disegno mnemonico compreso nella tav. IX. Nè contributi di buone osservazioni o di utili rilievi grafici si trovano nell'Appendice alla Topografia archeologica di Siracusa dello stesso Cavallari (1891), nella quale più volte si parla incidentalmente del teatro, ripresentando vecchie congetture espresse dallo Schubring[1], che vedremo quanto siano false e lontanissime da ogni senso storico dei monumenti antichi.

Ben è vero, però, che nel tempo in cui apparvero le opere citate, gli studî sull'architettura del Teatro greco non avevano ancora dato quei risultati, ai quali molto contribuirono gli scavi e le illustrazioni del teatro di Epidauro (1883) e di quello di Dionysos ad Atene (1886, 1889 e 1895), resi maggiormente apprezzabili dalla pubblicazione del libro fondamentale di W. Dörpfeld ed E. Reisch sul Teatro greco, (vedi sopra, pag. 11, nota 1) nel quale sono studiati i principali teatri della Grecia e dell'Asia Minore, ma nessuno di quelli della Sicilia.

Voltasi l'attenzione degli archeologi allo studio del teatro greco, con fervore di ricerche e fecondo contrasto di opinioni, pareva che anche per i teatri della Sicilia greca fosse venuta l'ora dell'accurata ricerca scientifica e delle pubblicazioni ed edizioni attendibili: e questo sperammo dall'attività e dalla indiscussa competenza del Puchstein e del Koldewey, i quali, dopo aver atteso alla pubblicazione ed illustrazione dei templi greci della Magna Grecia e della Sicilia, avevano preparato, come si dice, un'opera analoga sui teatri. Ma nel libro polemico d'insieme di O. Puchstein sulla Scena greca (vedi sopra pag. 11), se ai teatri di Segesta, di Tyndaris e di Akrae sono dedicate alcune pagine ricche di osservazioni (lontane, però, dall'esser fondamentali o decisive) e qualche disegno, al teatro di Siracusa si accenna soltanto, in diciotto povere linee, per dire che esso era stato studiato lungamente da lui e dal Koldewey, che ne aveva preparato i rilievi; ma che difficoltà prima non prevedute, che egli sperava di tornare ad esaminare sul luogo, gl'impedivano di pronunziarsi sulla ricostruzione scientifica delle rovine, "le quali, realmente, sia per il cattivo stato di conservazione, che per le molteplici riedificazioni, sono straordinariamente difficili ad interpretare„.

Così il nostro teatro rimase avvolto nelle ombre quasi impenetrabili delle sue grandi rovine, ombre che tentò diradare, con la luce degli studî nuovi, ma con preparazione inadeguata e con mezzi tecnici insufficienti, E. Drerup, in un breve articolo nel quale l'autore si propone soltanto di studiare una parte dell'intricatissimo problema della scena greca, con risultati che appariranno quasi interamente inattendibili, data la superficiale conoscenza che il Drerup aveva delle difficilissime rovine[2].

Ad interrogare di nuovo il teatro con l'opera degli scavi – quant'era, almeno, possibile dopo sì grandi e secolari devastazioni – volse le sue cure Paolo Orsi nel 1908, riuscendo,

(1) Nel *Philologus* XXII, 1865, p. 577 ss.
(2) *Athen. Mitteilungen* XXVI, 1901, p. 9-32.

come sapremo, a svelare una pagina importantissima della vita che si era svolta intorno al monumento, e a trovare qualche buon frammento della decorazione architettonica [1]. Ma all'operoso e sagace nostro archeologo non si celava che il teatro greco di Siracusa rimaneva quasi completamente ignorato, che esso era ancora inedito, com'egli afferma in un suo articolo di occasione [2], riassumendo quel poco che di meno incerto era possibile dire del monumento glorioso, su cui aleggiano gli spiriti magni di Eschilo e di Epicarmo.

---

(1) *Notizie degli Scavi* 1909, p. 340 ss.

(2) P. Orsi, *Conosciamo il nostro teatro?* — nel numero unico "*Rappresentazioni classiche al Teatro di Siracusa*", (Aprile 1914.)

CAPITOLO III.

DESCRIZIONE DEL TEATRO — IL KOILON

1. Nella breve descrizione che Marco Tullio Cicerone, forse attingendo allo storico Timeo di Taormina, ci ha lasciato delle varie parti della vasta Pentapoli, splendida per monumenti d'arte e di gloria, molti dei quali non sopravvivono che nel ricordo degli antichi scrittori, leggiamo, del superstite Teatro, appena un cenno fugace, nel quale, però, è contenuta una sicura identificazione topografica. "La quarta città – dice l'accusatore di Caio Verre – è quella che, edificata ultima, ebbe il nome di Neapoli; sulla cui parte più alta sono il teatro grandissimo, e i due insigni templi di Cerere e di Libera e la statua, assai bella e grande, di Apollo che chiamasi Temenite„[1].

Nè soltanto per il ricordo di questi scomparsi santuarî, il luogo appare, fra tutti, santissimo; ma tutt'intorno sui fianchi della rocciosa collina o sulle pareti delle vie dentro di essa incassate, si vedono, ancora oggi a centinaia, grotte, edicole e principalmente piccole nicchie e riquadrature intagliate nella roccia: opere compiute certamente in più secoli, e delle quali è stato riconosciuto, per virtù di opportune e dotte indagini, il carattere sacro[2].

Rievocare alla nostra immagine quali dovessero apparire i fianchi di questa collina, ora così scabra e deserta nella solenne nudità della Morte, vedere con gli occhi della mente le numerose edicolette sacre adorne di piccoli frontoni scolpiti, i cento e cento rilievi votivi di pietra o di terracotta incassati nelle riquadrature ora vuote e tristi, o i quadretti dentro di esse dipinti e le iscrizioni; restituire alle rocciose pareti – là dove ora sbucano dalle grige fenditure cespugli folti di timo o ciuffi verdi di capelvenere – le forme e i colori dell'arte, e l'alito, su di esse, di una fede viva, e tutto includere nelle linee – eterne queste! – del paesaggio grandioso e sereno: rievocare codesti sepolti aspetti della vita antica è solo possibile a chi professi per i monumenti culto verace, e non abbia l'anima arida per polvere di libri vecchi e nuovi.

Nulla, però, serve meglio a comprendere il carattere sacro del luogo dove il teatro – sacro, in Grecia, fra le cose più sacre – sorgeva, che l'osservazione e la rievocazione di codeste piccole ma numerosissime e tradizionali opere di pietà e d'arte. Impronta, di gran lunga più grandiosa, di religione dava a questa parte della città il sacro recinto o témenos di Apollo, donde trassero lor nome e la statua gigantesca del Dio e il colle stesso, chiamato

(1) Cicer., *In Verrem*, act. II, lib. IV, 53; e cfr. *De Republ.*, III, 23 [accenno a Timeo, come fonte].

(2) Vedi, per la configurazione delle colline intorno al teatro e per le opere di intaglio che in esse si trovano, F. S. Cavallari, *Appendice alla Topografia archeologica di Siracusa*, p. 17 ss., tav. I e IV. L'interpretazione che il C. dà dei « sacelli » è errata, poichè egli credeva al carattere funebre di queste opere, fermo nella sua idea, che più innanzi discuteremo, che anche le tarde tombe intagliate nella collina, e specialmente nella così detta « Via dei Sepolcri », fossero tanto antiche quanto le edicole, le nicchie e i riquadri. Il carattere sacro e votivo di queste opere è stato riconosciuto da P. Orsi, specialmente in *Notizie degli scavi* 1904, p. 276 ss., e 1909, p, 341 ss., a proposito di alcune scoperte, delle quali avremo presto occasione di occuparci più ampiamente.

appunto, il Temenite. Noi non conosceremo, forse mai, i confini precisi di codesto témenos e il luogo esatto del santuario di Apollo e di quelli di Demeter e Kore: così dalle rocce nude disparve ogni traccia dei monumenti antichissimi; – ma questo abbiamo certo: che il recinto sacro si stendeva, in parte, sulla terrazza soprastante al teatro, che il teatro era, senza alcun dubbio, in intima correlazione topografica col témenos stesso, come è dimostrato dalla scala facile ed ampia intagliata nella roccia (vedi tav. II e III), che adduce dalla terrazza superiore del colle al sottostante teatro (1).

Non può davvero sorprendere che un teatro sia compreso in un sacro recinto o stia in immediata vicinanza di esso. Basterà accennare ai due più persuasivi confronti: al teatro di Atene, e a quello di Delfi, inclusi l'uno nel témenos di Dionysos, e l'altro in quello di Apollo (2). Nè sono lontani dai santuari e dai loro recinti i teatri di Delo e di Epidauro, come era, del resto, naturale che fosse per i teatri specialmente più antichi, i quali là sorgono dove si compiono quelle feste e quei riti, onde si svolgeranno, più tardi, le rappresentazioni drammatiche.

Come a Delfi, dunque, così anche a Siracusa, il teatro è ricollegato al recinto sacro di Apollo, divinità strettamente affine a Dionysos, specialmente nella concezione delfica; e noi vedremo che accanto al teatro di Siracusa era anche un M u s e i o n, un santuario, cioè, di quelle Muse che sono le indivisibili compagne del Dio, e alle quali un collegio di "a r t i s t i d i o n i s i a c i" rendeva culto fino ai tardi tempi, quando già era tramontata la fortuna della grande città.

2. — Il teatro apre l'ampio giro delle sue gradinate nei fianchi meridionali del colle Temenite, là dove questo degrada alla terrazza più bassa che, per la molle pianura dell'Anapo, scende poi verso il mare. Se lo sguardo si allontana dalla armonia delle grandiose curve che restringendosi e in sè accogliendo il piano della conclusa orchestra, tendono le ultime braccia al luogo dove sorse la scena, se l'occhio riesce a sottrarsi alla forza conquistatrice di quel seguace movimento di linee e di forme, erra – come sorpreso da un nuovo e più vasto spettacolo – per le campagne intorno e fino al mare non lontano. Più largo e più nitido rivelasi il panorama a chi salga, per la scala intagliata dentro la collina, sull'alto Temenite, e si affacci dalla roccia precisa a perpendicolo, la quale chiudeva, con la parete incavata di grotte e adorna di edicole e di rilievi votivi, gli edifizî pertinenti al teatro.

Serena, quasi languida, è la linea del paesaggio: ed ogni luogo ha un nome, evoca un ricordo antico, un monumento o una gloria della città scomparsa. Ma correndo sui declivî

(1) Sulla topografia, sull'estensione, sui confini del Temenite, vedi principalmente Cavallari-Holm, *Topogr. archeol. di Siracusa*, p. 48 ss., p. 68 ss. e p. 167 s. Cfr. Holm, *Gesch. Sicil.*, II, p. 384 s. (*Storia di Sicilia*, II, p. 116 s.) e Cavallari *Appendice s. c.* p. 25 ss. Fonte principale è Thucid., VI, 75 e VII, 3. La statua di Apollo è ricordata, oltre che nel luogo cit. di Cicerone, da Sveton. *Tib.* 74 (trasportata da Siracusa a Roma).

Non sappiamo se i tempî di Demeter e Kore fossero dentro lo stesso témenos: Cfr. Diod. Sic. XI, 26,7 e XIV, 63, I Plut. *Dion.* 56: τὸ τῶν Θεσμοφόρων τέμενος; ma nulla impedisce che questo possa essere stato incluso nel più grande témenos (esempî ad Olimpia, a Delo etc.).

(2) Per il témenos del teatro di Dionysos, vedi Doerpfeld-Reisch, *das griech. Theater*, p. 7 ss. Il teatro di Delfi fa parte integrale del santuario, fra le cui mura è compreso, come è facile vedere in qualsiasi carta topografica del témenos di Delfi. Non mi sfugge che questo teatro, quale gli scavi ce lo hanno fatto conoscere, è di tarda età ellenistica, forse non anteriore al secondo secolo; ma è certo he esso preesisteva come *théatron* per gli agoni musicali e drammatici; e solo tardi gli amministratori del santuario si decisero a costruirlo nelle forme durevoli che esso ora presenta. Cfr. E Bourguet, *Les ruines de Delphes*, Paris, 1914, p. 271.

che in curve di nude rocce cineree rapidamente si stendono alla pianura verde e pingue, l'occhio si ferma su Ortigia sacra, nocciolo e gemma dei discendenti da Archia, e sull'opposto Plemmirio, sede anch'esso di antichissime genti. Seguono le due coste che chiudono l'azzurra conca del porto armonioso; e tra il verde della pianura umida s'indovina la fonte Cyane, splende l'ultima corrente dell'Anapo: di là ancora, su poggi ondulati, è l'Olimpieo. Il mare, alla sinistra, chiude l'orizzonte, e stendonsi, alla destra, i monti Iblei fino allo sperone del Crimiti che è forse il Thymbris cantato da Teocrito. Qui intorno sono i campi delle battaglie liberatrici vinte su Atene e su Cartagine, onde lo strepito delle armi fiaccate e lo scalpitio dei cavalli fuggenti a torme echeggiò per la vasta cavea, che seppe, certo allora, le prime rovine.

Ma da queste ombre del sogno antico che perenni vagano intorno al teatro morto, scendiamo verso la realtà delle rovine e con vigile occhio scrutiamole parte a parte.

La conformazione della parte più alta della collina, là dove essa non subì alterazioni per opera degli uomini, ci lascia supporre che essa si presentasse, nel suo primitivo aspetto naturale, in forma ricurva, quasi di una mezza ellissi, i cui fianchi scendevano dolcemente verso la sottostante terrazza che certo non doveva essere più alta dei grandi "piloni,, di roccia, racchiudenti la scena, i quali conservano la superficie originaria della roccia naturale, non lavorata.

Assai secoli prima che i Dori discendenti dal corintio Archia intagliassero sui fianchi del Temenite le piccole edicolette votive, e fosse iniziata la vasta e solenne opera del teatro, la stessa collina aveva echeggiato dai colpi di bronzee asce agitate da rudi uomini: dai Siculi antichissimi, intenti a ben altre e più piccole opere di pietà, che rivelano in essi i primi istituti del viver religioso e civile. Delle tombe che essi intagliarono dentro i declivî del colle, una rimase non distrutta e nascosta sotto le fondazioni del grande muro di precinzione del teatro, nel lato orientale, e riapparve quando quel lato del monumento cadde nell'estrema rovina (segnata nella tavola III, a destra).

3. — Il théatron vero e proprio[1] o koilon (cavea) era, per una grandissima parte della sua estensione e della sua altezza, intagliato nella viva roccia (vedi la tav. I e le figure 10, 11, 13, e 14). Se quasi tutti i teatri greci sono addossati a colline o declivî del suolo, volendo gli architetti approfittare, per la costruzione della cavea, delle condizioni naturali del terreno (vedi Vitruv. V, 3, 3), se in alcuni una parte più o meno piccola dei sedili è ricavata dalla roccia[2], il teatro di Siracusa è l'unico del mondo antico che sia, quasi nella sua interezza, intagliato nel seno di una collina. Meraviglioso fu veramente l'ardimento dell'antico architetto, che, per opera di possente intuizione, vide dentro la dura montagna tutte le linee e del suo teatro, e le trasse alla luce nelle forme armoniose e quasi incorruttibili dell'opera d'arte.

C'è, nell'arte siracusana, una tradizione di geniali "litotomi,,, alla quale si devono

(1) Per la terminologia delle varie parti del teatro greco, vedi gli utilissimi "materiali,, (luoghi di scrittori antichi ed iscrizioni) raccolti da A. Müller, *Untersuchungen zu den Bühnenaltertümer* (in *Philologus-Supplementband VII*) Leipzig, 1898. Per l'uso antico della parola *théatron* sono decisive le iscrizioni di Delo, in *Bull. Corr. hell.* XVIII, 1894, p. 164 ss.

(2) Vedi l'enumerazione di questi teatri in A. Müller, *Lehrbuch der griech. Bühnenaltertümer*, p. 30, n. 2 e 3.

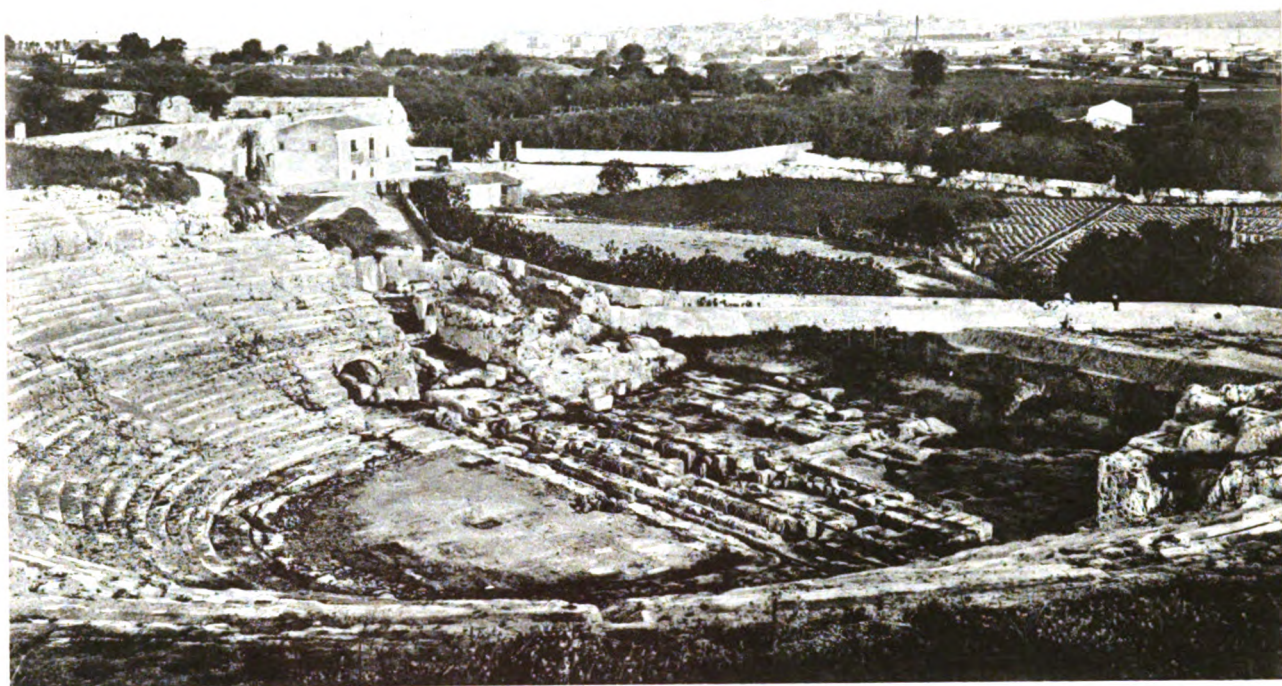



Fig. 10. — VEDUTA DEL TEATRO E DEI DINTORNI.

opere che avrebbero dovuto essere eterne nel concetto di codesti artefici; ed eterni, infatti, sono rimasti gli scheletri di esse. Chi ha visitato le Latomie e le Epipole sa con quale poderosa confidenza i Siracusani antichi tagliassero le montagne; e la tradizione continua sino ai tempi di Jerone II, non essendo la Grande Ara, lunga uno stadio, diversa, nella sua fondamentale concezione architettonica, dal teatro; continua ancora fino ai tempi imperiali romani, chè l'anfiteatro è, anch'esso, grandiosa opera di litotomia. Ma, fra tutte, eccelle per arte l'armonioso teatro, poichè gravissime – terribili, quasi, nel pensiero d'un artista – dovettero essere le difficoltà prevedute e superate dall'architetto, nel trarre fuori, lavorando dall'alto, le impeccabili curve e le gradazioni del koilon. Ond'io rassomiglio quest'opera ad alcune dell'Egitto antico, e la considero quasi come gigantesca opera di scultura: di quelle che, direttamente affrontando il duro sasso, si traggon fuori "per forza di levare,,, come avrebbe detto il divino Michelangelo.

Il théatron è aperto verso mezzogiorno: il che sembrerebbe contrario alle regole – spesso, come si sa, troppo teoriche – di Vitruvio (V. 3, 2), il quale prescrive che sia da evitare quella esposizione – come, infatti, fu evitata in moltissimi teatri greci e romani – perchè, riempiendo il sole le "rotondità della cavea,, e non avendo l'aria libero sfogo, il calore sarebbe stato assai molesto agli spettatori. Ma anche il teatro di Dionysos ad Atene ha l'iden-

Fig. 11. — VEDUTA PARZIALE DEL TEATRO.

tica esposizione che quello di Siracusa: però sì l'uno che l'altro hanno il vantaggio di esser riparati dalla collina dal lato di tramontana, e di essere non lontani ed aperti verso il mare, dal quale veniva nel théatron il venticello ristoratore. Di questa situazione approfittarono certamente gli architetti, oltre che del panorama, non ultimo elemento di bellezza, specialmente per quello di Siracusa.

Non è poi da trascurare l'osservazione che la pendenza del théatron, dalla somma precinzione all'orchestra, è assai più dolce che negli altri teatri del mondo greco. Il nostro teatro par che si adagi mollemente sui fianchi della collina, stendendosi in linee più larghe e più pacate che nei teatri di Atene e di Epidauro, di quest'ultimo specialmente, le cui gradinate scendono ripide verso la bellissima orchestra circolare. L'impressione che io avevo di questa differenza, visitando i teatri della Grecia e dell'Asia Minore, è confermata dalle quote di livellazione che disgraziatamente sono note solo per pochissimi teatri.

Nel teatro di Dionysos, il piano dell'orchestra — romana, e perciò sopraelevata — è alla quota di m. 91,60, l'ultima fila di sedili è a m. 122,06: abbiamo quindi un dislivello di m. 30,46 [1]; e nel teatro di Epidauro questo dislivello raggiunge m. 34,16. In quello di

(1) D.R., Tav. I (nella quale sono segnate le quote altimetriche) Cfr. pag. 30, fig. 7 (sezione del *théatron*), dove il medesimo dislivello, ragguagliato a zero iniziale sull'orchestra, è segnato sull'ultima fila di sedili con la quota di m. 30,62.

Siracusa, il livello dell'orchestra – la quale, come sapremo, è di tardissima età ed è di pochi centimetri meno alta che quella dei tempi greci – è alla quota di m. 16,50, quello dell'ultima precinzione a m. 35,60 (vedi Tav. III): abbiamo, dunque, un dislivello di appena m. 19,10, pure essendo il teatro grandissimo, anzi fra i maggiori del mondo ellenico.

Come in tutti i teatri greci, la forma del koilon si estende oltre la semicirconferenza, per il prolungamento delle due ali estreme, al di là della linea segnata dal diametro dell'orchestra. Ma nulla era più incerto (anche dopo gli scavi e le frettolose misurazioni e la inutile e falsa pianta data nell'opera del Serradifalco) che le misure, le forme architettoniche anche fondamentali e i principî della costruzione geometrica del teatro di Siracusa. Onde fu mio primo pensiero, e principale dovere della ricerca scientifica, determinare queste forme e queste misure, con saggi di scavi, che là dove sembrava nulla potersi più scoprire, per le stesse condizioni del suolo roccioso e quasi nudo, diedero risultati preziosi e sicuri. Apparvero, nel lato orientale, le trincee di fondazione incavate nella roccia, con spianamenti larghi circa m. 0,85, che seguono a scaglioni l'inclinazione della roccia, e sui quali posavano i grandi conci delle sostruzioni del muro di chiusura del koilon. Essi possono ora seguirsi per buon tratto (vedi la pianta, Tav. III), e ci lascian conoscere, con assoluta sicurezza, non solo la forma del théatron, in naturale necessaria armonia con quella dell'orchestra, ma l'estensione massima e le misure precise del teatro. Il diametro del koilon, che secondo il Serradifalco sarebbe stato di palmi siciliani 454, cioè di m. 117 circa, e secondo il Cavallari di m. 134 (per non parlare di altre misure inattendibili)[1] è, invece, di m. 138,50, l'estensione massima del koilon, alle due ali estreme, di m. 138,60.

Oltremondo importante ed istruttiva risulta – dalla precisa conoscenza delle forme, rilevate nella pianta con attenta cura, non solo, ma con ogni scrupolo di esattezza – il principio della costruzione geometrica, seguíto dall'antico architetto. Sul luogo di Vitruvio (V, 7,2) – classico, ma alquanto oscuro e perciò tormentatissimo fin dall'età del Rinascimento – relativo alla forma del teatro greco, era già venuta un po' di luce dallo studio del teatro di Epidauro; sì che, da allora, nessuno più dubita che le due circonferenze, delle quali parla l'architetto romano, da descriversi con raggio diverso che quello dell'orchestra, debbano servire a determinare le linee curve dei due cunei estremi, dando al théatron una speciale forma ellittica, al di là della linea segnata dal diametro dell'orchestra; forma che doveva certamente essere in relazione con le esigenze visuali degli spettatori seduti nelle ali estreme del teatro[2].

Si desume, però, dalla conoscenza scientifica dei teatri greci finora pubblicati, che le soluzioni studiate dagli architetti greci eran diverse, e che una soltanto di esse è quella che Vitruvio ci presenta come canonica. Infatti, in alcuni teatri il prolungamento dei due ultimi cunei si ottenne continuando a descrivere una parte della circonferenza, oltre il diametro, con lo stesso raggio dell'orchestra; in altri si scelsero due centri e un raggio diversi, perchè ne risul-

(1) Vedi Cavallari-Holm, *Topogr. archeol. di Siracusa*, p. 385. Non so su quali fonti e per quali misurazioni eseguite il Durm, *Baukunst d. Griechen*, 3 ediz., p. 466 e 471, assegni al teatro di Siracusa il diametro di m. 150.

(2) Vedi la buona esposizione retrospettiva, su questo famoso luogo di Vitruvio, fatta da E. Capps, *Vitruvius and the Greek stage*, in *Studies in Class. Philol.*, Chicago, 1893, p. 21. Cfr. le fondamentali osservazioni tecniche del Dörpfeld, in *op. cit.* p. 161 ss. Nessuna delle soluzioni studiate dal D. risponde allo schema geometrico del nostro teatro.

tassero le curve di una elissi; in altri ancora il prolungamento è determinato da due linee tangenti alla circonferenza, le quali dalle due estremità del diametro scendono fra di loro parallele. Questa soluzione è quella adottata nel teatro di Dionysos ad Atene, in quello del Pireo, e, se fosse esatta la pianta del Serradifalco, anche in quello di Segesta.

Ma non questa, certamente, è la forma del teatro di Siracusa, la cui costruzione geometrica è diversa da tutte quelle finora conosciute. La fig. 12 rende chiaro, con poche linee, il risultato di lunghi studi e di misurazioni diligentissime. I due "fuochi„ stabiliti dall'architetto, per tracciare le curve elittiche, sono nel koilon, presso lo análemma, nei punti F, F': e facendo centro in essi, coi raggi $F-D$ ed $F'-E$, egli ottenne non solo il prolungamento desiderato, ma l'allargamento del théatron da un punto alquanto superiore alle estremità del

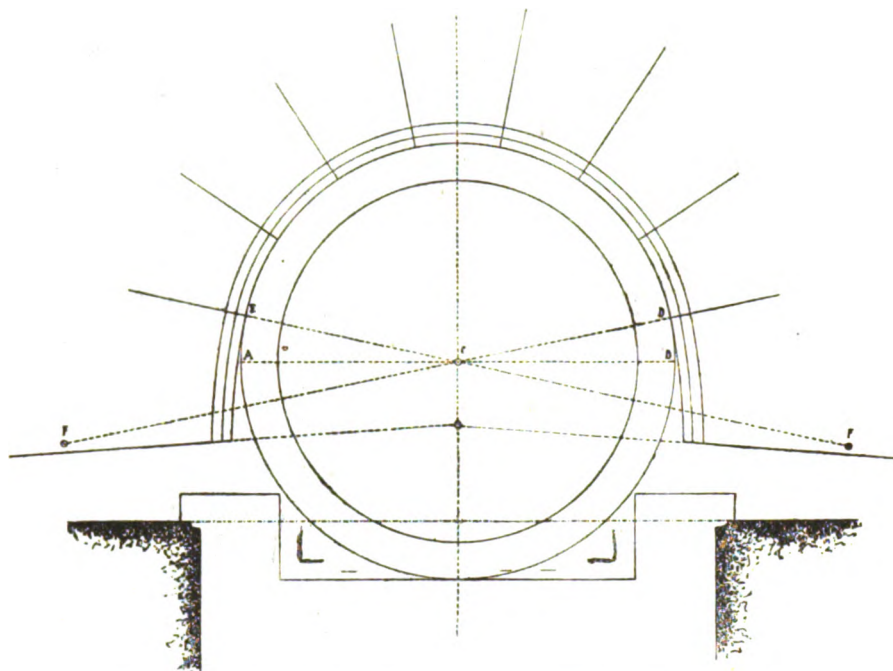



Fig. 12. — "COSTRUZIONE" GEOMETRICA DEL THÉATRON.

diametro, conservando la gradazione della curva, per le esigenze della visualità. Questa sapiente forma – il cui effetto sfugge, in gran parte, nella fortissima riduzione della pianta – dà al monumento un'indescrivibile armonia di linee, la cui intuizione mi ha guidato a precorrere a ritroso, il cammino seguito dall'antico architetto, e a scoprire il principio primo ed organico che lo guidò nella costruzione geometrica del mirabile monumento. E non ostante la devastazione che una parte del koilon subì nella trasformazione avvenuta in tempi romani, è ancora possibile osservare la forma delle "gradinate„ nella parte bassa presso l'orchestra, seguendo l'andamento delle curve nelle file superiori meglio conservate e nello stesso muro di precinzione del koilon, ora esattamente riconoscibile dalle sue fondazioni.

Codesto muro esterno fu necessario innalzarlo solo in quelle parti della collina dove maggiormente mancava la roccia per intagliarvi le gradinate, che furono, perciò, riportate in muratura: e questo avvenne nei due fianchi della collina e principalmente in quello orientale, lì

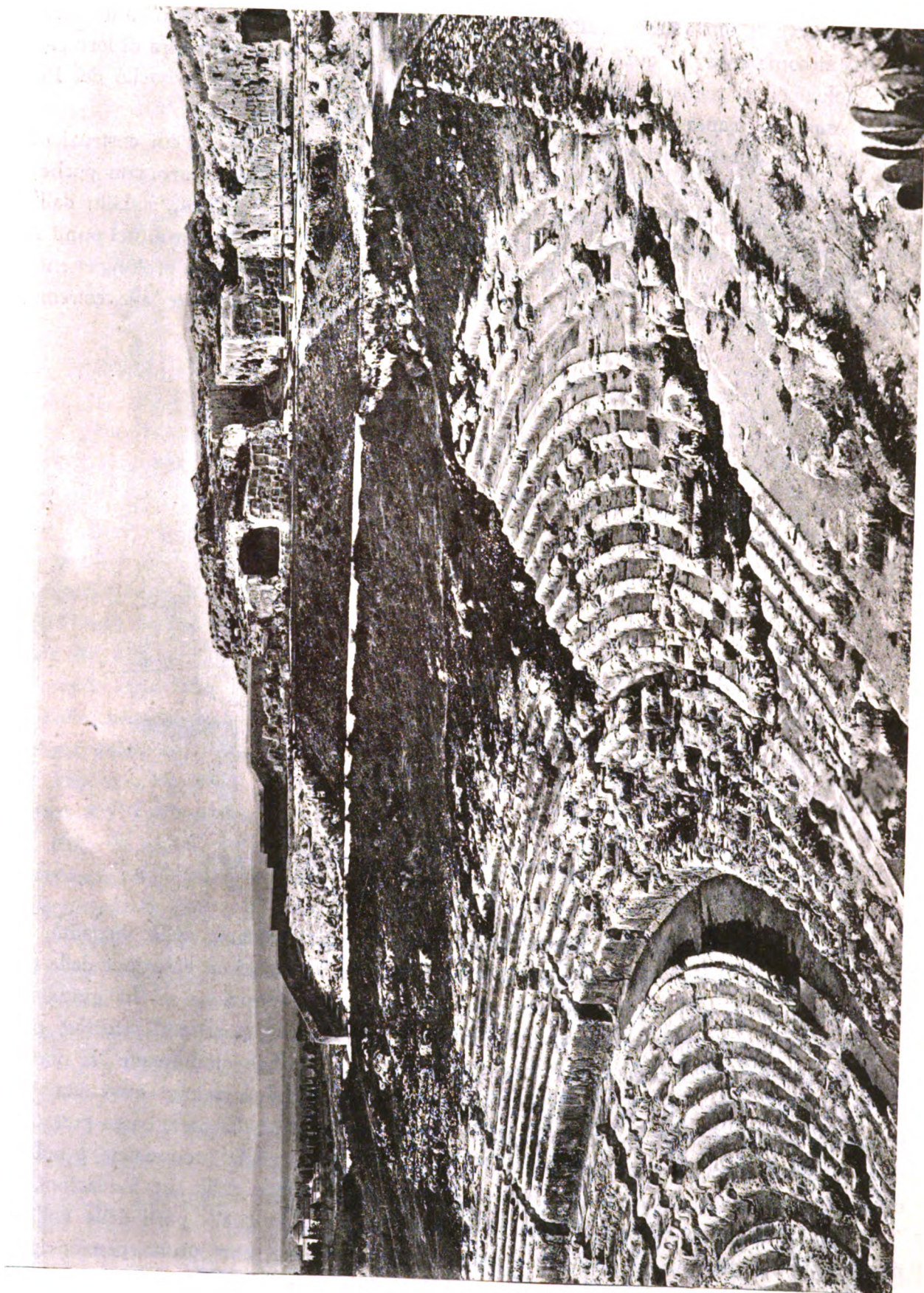



Fig. 13. — VEDUTA DEL TEATRO.

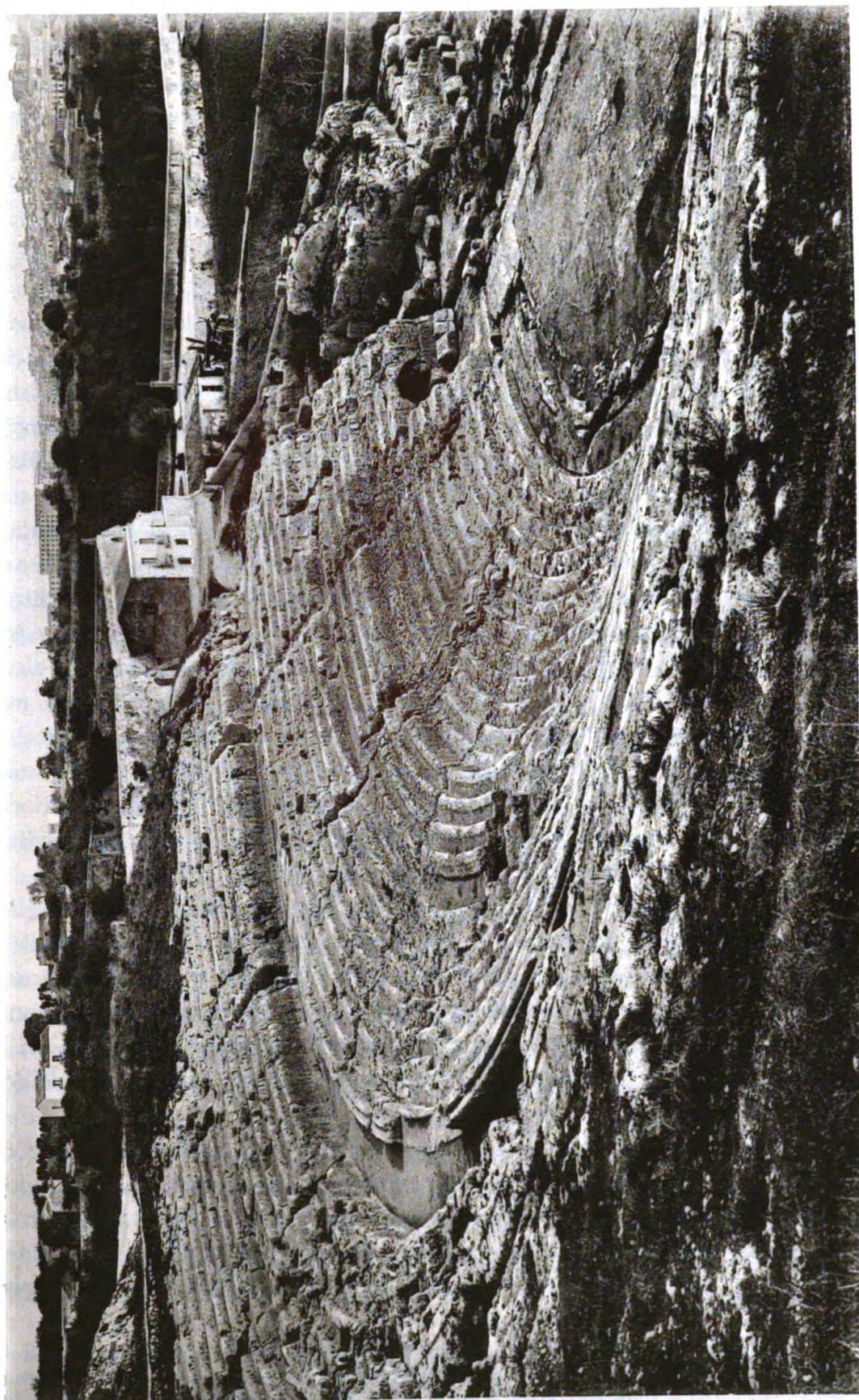



Fig. 14. — VEDUTA DEL TEATRO.

dove sono state scoperte le trincee delle sostruzioni. In questa parte, il muro doveva raggiungere l'altezza di circa m. 8,50, essendo questa la quota di dislivello rispettivamente ai punti nei quali la roccia affiora, fino all'altezza dell'ultima precinzione, come, per esempio, nel luogo corrispondente all'asse del teatro e in altri che è possibile osservare chiaramente nella pianta (Tav. III).

E se in alcuni punti è scomparsa ogni traccia delle antiche strutture, si deve alla devastazione di moderni cavatori di pietre, i quali strapparono la roccia intagliata, quando i conci raccolti sul luogo non bastarono più alla costruzione dei mulini. Nella demolizione dell'ultima di queste umili fabbriche, che ancora due anni fa stava sull'alto del teatro, furono, infatti, trovati numerosi conci di rilevanti dimensioni e qualche pezzo con sagome architettoniche abrase, miserandi avanzi delle estreme opere del teatro, allora superstiti. Nei tratti dove la roccia non è stata strappata e conserva, perciò, le tracce delle antiche strutture, si può ancora osservare che al muro di precinzione seguiva, verso l'interno, un ampio spianamento, di circa m. 3 di larghezza, che formava un ambulacro intorno all'ultima fila di sedili; fatto comune e frequentissimo nei teatri greci (Megalopoli, Epidauro, Segesta etc.).

Il muro di precinzione doveva sopraelevarsi, come in altri teatri, ad altezza certamente módica, chiudendo l'ambulacro con una specie di bassa balaustra, che non avrà certo impedito, ai riguardanti dalla terrazza superiore del témenos, la visuale del teatro e della scena. Basterebbe questa considerazione logica, per escludere la congettura che un portico chiudesse la precinzione superiore del teatro; congettura che, nell'immaginazione di alcuni, ha assunto le forme di un fatto reale [1]. Non solo di tale portico non v'è la più piccola traccia nel teatro di Siracusa, ma noi sappiamo che non l'ebbe mai nessuno dei teatri greci, come l'ebbero, invece, i teatri dell'Asia Minore di età romana e quelli più propriamente romani: e infatti Vitruvio (V, 6,4) parla del "porticus in summa gradatione" nella descrizione del teatro romano. I teatri greci avevano, spesso, portici disposti accanto o attorno, e vedremo che così li ebbe anche il teatro di Siracusa.

Il muro di precinzione non poteva esser continuo, poichè, essendo già da ammettere per la stessa topografia del teatro, che ad esso si potesse accedere anche dalle parti superiori, bisognava cercarne le porte o ingressi necessari. Uno ne è stato, infatti, sicuramente riconosciuto e rilevato (Tav. III), nel lato occidentale, in corrispondenza precisa con la scaletta del secondo cuneo, ed altri cinque bisogna supporli ed ammetterli, dove il muro esterno di precinzione, troppo alto, non impediva l'accesso alle scalette, dall'esterno del teatro (analogie col teatro di Dramisso).

Per la definizione delle linee esterne del théatron, rimane da dire che i due muri i quali, addossati al taglio della roccia, lo chiudevano a mezzogiorno, formando le pareti delle párodoi, contrapposte a quelle della scena, cioè gli analémmata, non seguivano una linea a questa parallela (come nel teatro di Segesta e in altri), ma una linea convergente, la quale forma con l'asse del teatro un angolo di 94 gradi. Questa convergenza, che prima

(1) Credo che il primo ad "inventare" questo portico sia stato lo Schubring, in *Philologus* XXII, 1865, p. 592, il quale non solo ne parla come se lo avesse visto (!), ma sogna financo che il portico era adornato di statue etc. etc. Cfr. poi *Philol. Anz.* XI, p. 487; e vedi la giusta osservazione di A. Müller, *Lehrbuch*, p. 36, n. 5.

non appariva chiara per le modificazioni e i tagli fatti dai Romani, risulta dalle tracce rimaste dei più antichi spianamenti, da alcuni conci rimasti in una parte del muro occidentale, e scoperti negli ultimi scavi, e da un altro frammento di concio, anch'esso *in situ*, pertinente all'estremità del muro orientale di chiusura; e può anche osservarsi in molti altri teatri greci, sia della stessa forma (Atene, Pireo), sia di forma diversa (Megalopoli, Eretria, Sicione, Epidauro etc.).

4. — Del koilon — che ora ci apprestiamo a descrivere nelle sue forme orizzontali e verticali — è conservata, tranne alcuni tagli e guasti antichi e moderni, la più grande parte: quella, cioè, che fu intagliata nella viva roccia; ed è completamente perduta la parte costruita, facile preda alle tarde generazioni di parassiti, peggiori dei barbari. Alcuni tagli — e sono i più estesi — furono fatti dai Romani, quando deturparono, con affrettata e rude opera di trasformazione devastatrice, l'armonia del théatron greco, asportandone due grandi parti alle ali estreme, dinanzi allo sbocco delle cryptae da essi scavate, e riducendo l'orchestra ad una metà di circonferenza, secondo lo schema architettonico consueto del teatro romano.

Probabilmente nella stessa età fu intagliata una vasta e profonda incassatura nel cuneo centrale, in basso fra il quarto e il settimo ordine di sedili (larga m. 3,80 × 2,40 e profonda m. 0,80), nella quale dovevano esser collocate tribune o posti d'onore per i magistrati. Che questo taglio non possa esser opera di devastazione moderna, si desume, oltre che dalla sua regolarità di linee e dalla sua disposizione simmetrica, in corrispondenza con l'asse del teatro, anche dal fatto che questa parte del koilon era rimasta sepolta fino al principio del secolo XIX.

Furono anche, dai Romani, alterate le strutture dei primi dieci ordini di sedili (che diventaron dodici, come in seguito dimostreremo), e di quelli soprastanti alle cryptae, corrispondenti al luogo che nei teatri romani era occupato dai tribunalia; ma di queste trasformazioni parleremo più ampiamente nel capitolo relativo al "Teatro romano".

Al secolo XVI e al XVIII risalgono, come abbiamo detto (pag. 16 s.), le fabbriche dei mulini e degli acquedotti, che molto contribuirono a danneggiare le parti del théatron, le quali erano rimaste non coperte dalla terra vegetale: e tali guasti ancora si osservano nelle avulse strutture dei sedili e negl'intagli irregolari e spesso profondi che servirono di fondazione ai rozzi casamenti da pochi anni demoliti, alcuni dei quali possono riconoscersi nelle stampe del secolo XVIII[1].

Il koilon è diviso in due zone orizzontali da un diázoma (praecinctio), la cui via o ambulacro conduce al ventitreesimo ordine di sedili. Di una precinzione minore, dopo il sedicesimo ordine, non dobbiamo, per ora, tener conto, essendo essa dovuta alla trasformazione del teatro in età romana, quando, con rude lavoro, fu demolita una fila di sedili, ed aperto, così, lo stretto e difforme ambulacro secondario.

Non è, piuttosto, da tacere, riferendoci al teatro greco, che il diázoma dei grandi teatri — di quelli, per es., di Megalopoli e di Epidauro — trovasi ad un'altezza considerevolmente maggiore che nel teatro di Siracusa, nel quale, perciò, la zona del koilon soprastante al diázoma risulta molto più estesa che negli altri teatri ora menzionati. Sorge, da questa

(1) Vedi, su tali stampe, quanto ho detto nel Cap. II. I tagli profondi che si vedono nel koilon, tra il cuneo centrale e quello contiguo ad oriente, negli ordini di sedili sottostanti alla grande precinzione, derivano dalla costruzione del mulino - demolito, forse, ai tempi del Serradifalco - che si vede nelle incisioni del Gaetani, dello Houel, del Saint-Non e del Wilkins.

osservazione, il dubbio che il teatro di Siracusa sia stato ampliato, in età ellenistica, e precisamente sotto il regno di Jerone II, come per altri indizî avremo occasione di dimostrare.

Come in quasi tutti i teatri greci, così anche in quello di Siracusa, al grande diázoma si doveva, naturalmente, accedere dall'esterno, per mezzo di porte o di aperture che

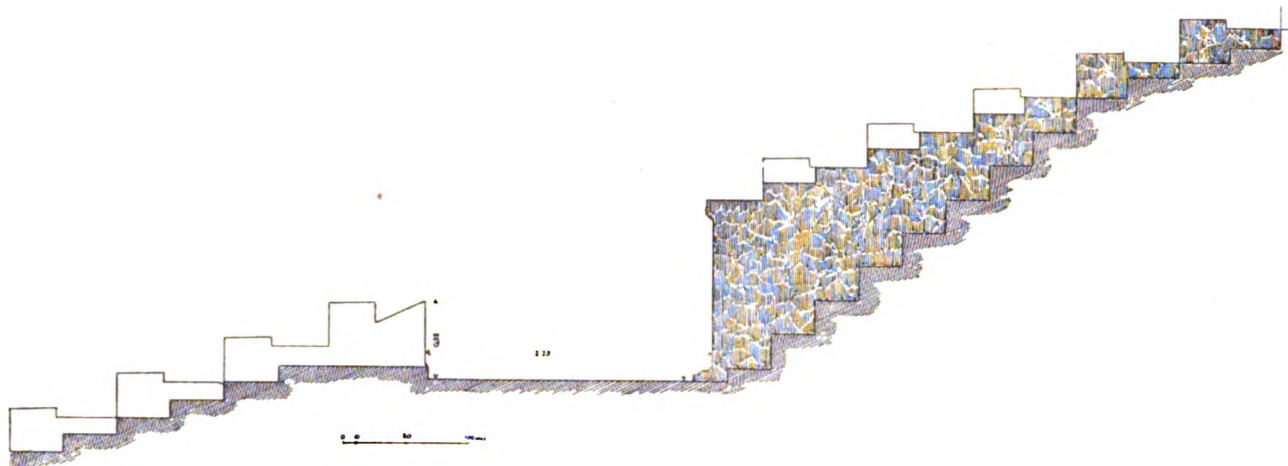



Fig. 15 — SEZIONE DEL DIAZOMA E DELLE GRADINATE.

in varî teatri sono diversamente disposte. Data la configurazione specialissima del teatro di Siracusa, tutto intagliato nella roccia, i due ingressi al diázoma – in corrispondenza di strade di accesso – interrompevano lo anàlemma in un punto al di sopra del profondo intaglio delle párodoi, in direzione da mezzogiorno a settentrione, e voltando poi a gomito, scendono verso il diázoma.

Ricercando, appunto, questi ingressi, mi venne fatto di scoprire, nei saggi di scavo appositamente eseguiti, la fronte di una delle vie d'accesso (quella del lato occidentale) costituita da grandi conci ancora *in situ* (vedi la pianta Tav. III). Conformazioni analoghe, ma non uguali, hanno gl'ingressi al grande diázoma nei teatri di Megalopoli, di Epidauro, di Magnesia.

Fig. 16 - PROFILO DEL DIAZOMA.

L'ambulacro o via sottostante alla precinzione è largo m. 2,25; il diázoma vero e proprio, cioè la parete della roccia che recinge la parete superiore del théatron, è alto m. 1,42 (fig. 15): siamo, dunque, ben lontani dal canone di Vitruvio (V,3,4), che vuole la via tanto larga quanto è alto il diázoma. Questo è adorno, in basso e in alto, da sagome architettoniche intagliate nella roccia, in gran parte consunte, sì che appena riesce possibile rilevare e studiar la sagoma inferiore, costituita da uno zoccolo e da un kyma lesbico inverso. Nella parte superiore eravi una fascia o fregio, al quale seguiva una lysis e a questa la cornice, oggi quasi interamente perduta, salvo qualche traccia delle sagome riprodotte nella fig. 16.

Nel fregio, sotto la cornice, sono incise, in corrispondenza dell'asse mediano dei novecunei del teatro, le iscrizioni recanti i nomi

degli Dei, dei Re e delle Regine, iscrizioni meritatamente famose, alle quali riserbiamo, più innanzi, conveniente trattazione.

Singolarissima è la conformazione del podio contrapposto al diázoma, alto, dal piano dell'ambulacro, m. 0,58. Un'intaccatura angolare, profonda m. 0,15, con uno dei lati a piano

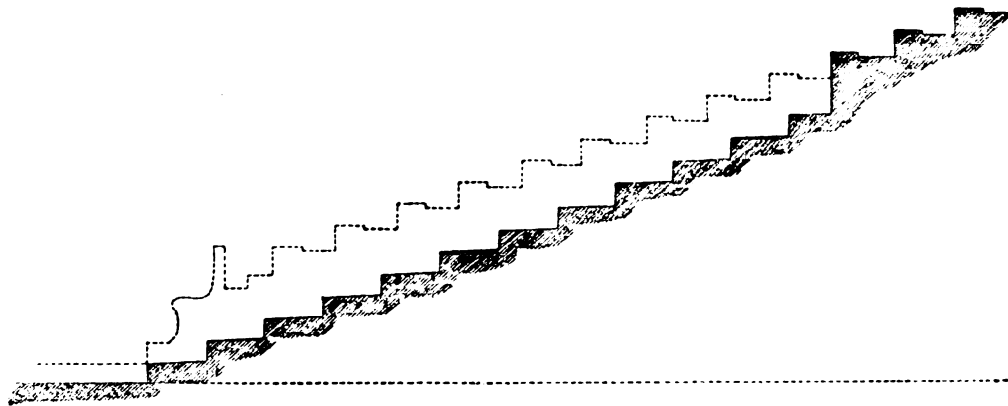



Fig. 17 — SEZIONE DELLE PRIME DODICI FILE DI SEDILI E RICOSTRUZIONE.

inclinato verso l'interno (vedi la fig. 15) corre alla superficie, senza interruzione, per tutta la curva del koilon. Sul piano inclinato si osservano, a brevi intervalli, piccole incavature.

A che serviva questa struttura di lungo e perfetto lavoro, poichè noi dobbiamo escludere da essa un qualsiasi fine decorativo? Se consideriamo che la parte anteriore della superficie orizzontale deve costituire una fila di sedili – e degli altri sedili ha, infatti, la stessa larghezza, ed è alla stessa altezza della fila sottostante – se consideriamo che questa fila di sedili non avrebbe avuto dietro alcun appoggio, dobbiamo necessariamente dedurre che il descritto intaglio con superficie obliqua e con incavature ad intervalli brevi sia servito per incastrarvi le spalliere dei sedili, lavorate a parte con sagome decorative. Sappiamo, infatti, che file di sedili d'onore erano disposte, oltre che in basso, cioè nel piano dell'orchestra (proedría), anche negli ordini sottostanti o soprastanti alle precinzioni. Il confronto più vicino è per noi quello del teatro di Segesta, dove, proprio al medesimo posto che nel teatro di Siracusa, troviamo, per tutta l'estensione del koilon, una fila di sedili con alto dorsale, e lo stesso fatto si osserva, oltre che nel teatro di Patara, in quello di Epidauro, nel quale il medesimo segno di distinzione aveva anche la prima fila immediatamente consecutiva all'ambulacro intorno all'orchestra, fila che è quella della proedría[1].

La stessa duplice fila di seggi d'onore deve sicuramente ammettersi per il teatro di Siracusa, prima della sua trasformazione e devastazione in età romana; poichè, restituendo nelle prime dodici file romane le più antiche, necessarie forme – come dimostra la ricostruzione grafica della fig. 17 – riesce facile, anzi indispensabile, ammettere che il teatro greco di Siracusa abbia avuto la proedría, come, del resto, sarebbe stato possibile supporre per

(1) Per il teatro di Segesta: Serradifalco, *Le antichità di Sicilia* vol. I, tav. XI, 3. Teatro di Patara: Strack, *Altgriech. Theatergeb.*, tav. IX, 3. Teatro di Epidauro: Πρακτικά, 1881, tav. I, cfr. D.R. p. 121.

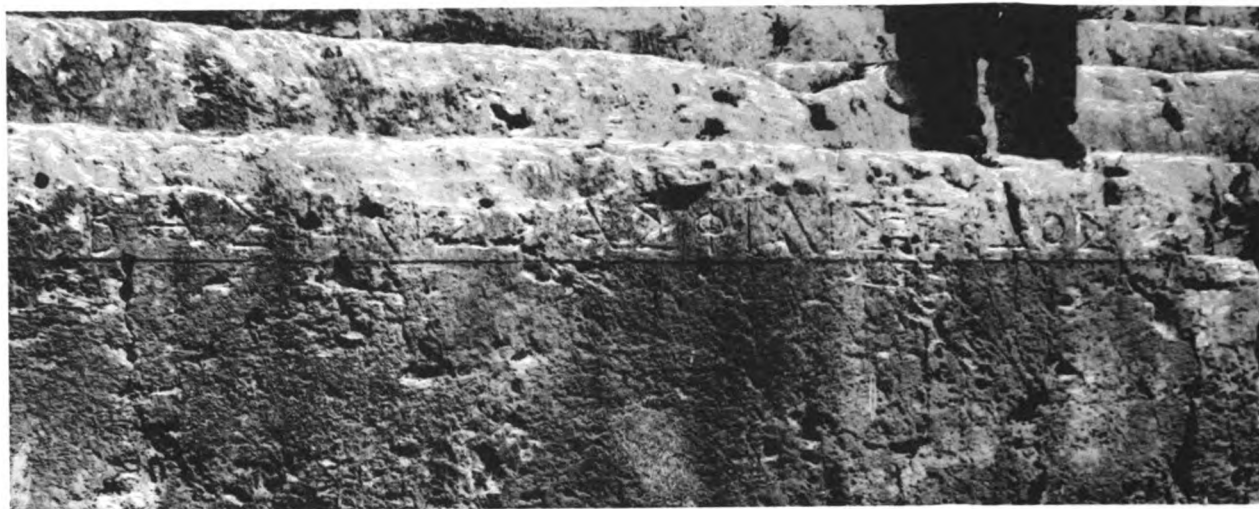



Fig. 19 — ISCRIZIONE SULLA FRONTE DEL CUNEO III.

analogia con altri teatri, anche senza la prova, maggiormente persuasiva, della ricostruzione grafica.

Abbiamo osservato che la precinzione maggiore è disposta dopo il ventitreesimo ordine di sedili: e seguono ad esso altri diciannove ordini conservati, se non in tutto il giro del koilon, almeno in alcune parti di esso; ed ancora altri diciassette ordini bisogna supporre che siano stati addossati alla roccia, fino al piano dell'ambulacro sommo, sottostante al muro perimetrale della cavea. Ma tutta questa parte, quantunque si debba supporre di solidissima costruzione, è interamente scomparsa. Il théatron greco aveva, perciò, cinquantanove ordini di sedili, divisi da un diázoma.

La forma dei sedili è quale appare dalla sezione (fig. 15): essi hanno, cioè, la solita incavatura per i piedi dello spettatore della fila superiore, e il posto vero e proprio per starvi seduti (m. 0,38 + 0,44 = profondità totale di m. 0,82). Il lato anteriore scende ad angolo

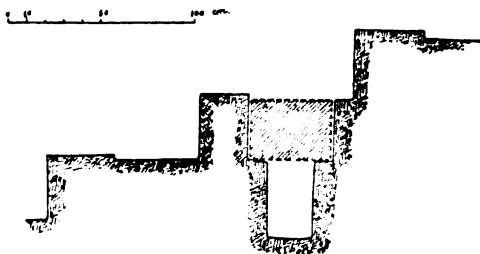



Fig. 18 — SEZIONE DELL'ACQUEDOTTO DEL KOILON.

retto, per l'altezza di m. 0.33 circa; sono presso a poco, le proporzioni comuni a molti teatri greci, e non lontane dalle misure prescritte da Vitruvio[1]; ma la conformazione è meno

(1) Vitruvio (V, 6, 3) prescrive per l'altezza il minimo di un palmo (m. 0,369) il massimo di un piede e sei pollici (m. 0,406); per la profondità, da due piedi (m. 0,591) a due piedi e mezzo (m. 0,741). La profondità è, di fatto, quasi sempre superata nei teatri maggiori e più antichi; oltre che a Siracusa, ad Atene (m. 0,85 x 0,37), ad Epidauro (m. 0,85 x 0,357), al Pireo (m. 0,83 x 0,305). Vedi per altri confronti, A. Müller, *Lehrbuch*, p. 31 s.; e sulla conformazione dei sedili nel teatro di Dionysos, e sulle conseguenze che ne derivano per l'economia dello spazio, vedi le osservazioni del Dörpfeld, *op. cit.*, p. 43 s.

Fig. 20 — ISCRIZIONE SULLA FRONTE DEL CUNEO II.

pratica ed artistica che in altri teatri — per esempio in quello di Dionysos ad Atene — nei quali una speciale incavatura della faccia anteriore del sedile permette che si guadagni spazio, nel calcolare la parte destinata all'appoggio dei piedi. Bisogna, naturalmente, aggiungere all'altezza di m. 0,33 quella del cuscino in uso, cioè circa dieci centimetri, e si ottiene l'altezza conveniente di un comodo sedile.

Sotto il sesto sedile, a contare dalla precinzione maggiore, è intagliato, con mirabile lavoro di precisione, un acquedotto, che gira per tutta la curva del koilon (prof. metri 0,40 × 0,245 largh.). Esso era chiuso da conci poggianti su forti riseghe, i quali formavano il piano retrostante al sedile (fig. 18). Ma devo, per ora, limitarmi a questa sommaria descrizione di un particolare alquanto oscuro per la sua destinazione, il quale, per quanto io conosca, non è mai stato riconosciuto in altri teatri antichi; e riservare nuove necessarie osservazioni

Fig. 21 — MONETE SIRACUSANE DI JERONE, DI FILISTIDE E DI GELONE (Vedi la nota 1 a pag. 49).

ad un altro paragrafo, relativo al complicato "sistema idraulico„ del teatro siracusano[1].

Descritto, così, il koilon nella sua configurazione orizzontale, osserviamo che, in quella verticale, esso è diviso in nove kerkídes (cunei) da dieci scalette: due delle quali, ora scomparse, è necessario restituire accanto ai due muri dello análemma. Esse salgono ininterrottamente dall'orchestra fino alla sommità del théatron, come, per esempio, nei teatri di Segesta, di Tindari, di Megalopoli, di Magnesia, etc.; laddove, in altri, la parte dei cunei soprastante al diázoma principale è suddivisa da altre scalette intermedie (teatri di Atene, del Pireo, di Epidauro etc.)[2]. Secondo un necessario principio della costruzione geometrica del koilon, le scalette sono disposte in tutti i teatri in direzione radiale; sono, cioè, convergenti verso il centro dell'orchestra; ma nel teatro di Siracusa dobbiamo osservare la strana anomalia delle due ultime scalette esistenti dei cunei occidentali, le quali non sono perfettamente convergenti. Questa sia pure lieve divergenza non trova una plausibile giustificazione, e tanto meno si comprende nella grande armonia del nostro teatro.

I gradini delle scalette, come in tutti gli altri teatri, tranne che in quello di Dionysos, sono coordinati coi sedili in modo che all'altezza di ogni sedile corrispondano due gradini; ma l'altezza di questi aumenta, quando le scale attraversano gli alti passaggi delle precinzioni; e fu anche provveduto, con ingegnosi racccordi, perchè da questi passaggi si potesse accedere ai sedili laterali. (Vedi la dimostrazione grafica nella fig. 15).

5. — Come sopra abbiamo accennato, sulla fronte del grande diázoma, in corrispondenza del centro di ciascuna delle nove kerkídes, sono incise, a grandi lettere, iscrizioni di semplici nomi in caso genitivo, le quali da me accuratamente rivedute sul luogo, collazionando le parole e le lettere ancora superstiti con gli antichi apografi, devono esser qui di nuovo esaminate, prima di venire alle conclusioni più probabili sul loro significato, importantissimo per la storia del nostro teatro.

La scoperta, la prima lettura e i primi tentativi di interpretazione di esse si devono ad eruditi siracusani, animati, principalmente, da amore caldissimo per i venerati monumenti della terra natia. Fu primo il conte Cesare Gaetani della Torre che scoperse e lesse le iscrizioni dei cunei III e VII, già nel 1756; e a lui seguirono F. S. Landolina e G. M. Capodieci, che scopersero, nel 1804, quelle dei cunei II, IV, V, VI. Numerose furono, fin dal principio del secolo passato, le interpretazioni e le discussioni dei dotti su questi monumenti epigrafici di grande importanza storica; ma noi accenneremo soltanto a quei risultati che possano oggi rispondere alle esigenze di un severo metodo storico e filologico[3].

---

(1) Solo il Capodieci, *Ant. Monum. di Siracusa,* II, p. 42 ss., che se ne attribuisce la scoperta, fa cenno di questo strano acquedotto e lo descrive, tentandone anche la spiegazione.

(2) Quest'ultima disposizione delle scalette è conforme a quella prescritta da Vitruvio V, 7, 2). Per altri esempi, cfr. Müller, *Lehrbuch,* p. 33.

(3) Prime scoperte del conte Cesare Gaetani della Torre, nella cit. *Memoria relatïba all'antico Teatro etc.* (in *Nuova Raccolta di Opuscoli di Autori Siciliani,* Tomo VII, p. 173 ss.) p. 176 s. L'opuscolo è pubblicato nel 1795; ma il Gaetani parla della sua scoperta avvenuta nel 1756. Le due iscrizioni da lui scoperte e delle quali egli dà gli apografi, erano state pubblicate, prima che dal Gaetani, da A. Pigonati, *Stato presente degli antichi Monumenti Siciliani,* Napoli, 1767, tav. XVII; ma a lui le aveva date lo stesso Gaetani (*op. cit.,* p. 179). Da Pigonati le copiò il Torremuzza, *Siciliae inscriptionum collectio,* Panormi, 1784, p. 65 s, il quale ne aveva già fatto menzione nell'altra sua opera *Siciliae... beteres nummi,* pubblic. nel 1781. Vedi anche

E poichè colui che nella età di Jerone II ebbe l'idea di fare incidere codeste iscrizioni (o forse non fu egli lo stesso Basileus dei Siracusani?) seguì un suo determinato e chiaro concetto di distribuzione, e volle che la kerkís centrale fosse dedicata a Zeus – il cui nome sta proprio sull'asse del teatro – noi cominceremo dall'iscrizione di questo cuneo di mezzo, che è il quinto cominciando a contare dall'ala sinistra (occidentale) del teatro. Seguiranno poi le iscrizioni dei cunei orientali (alla diritta di chi guardi dall'orchestra), recanti i nomi degli altri Dei; e, dopo, quelle dei cunei occidentali, recanti i nomi dei Principi e delle Principesse della famiglia di Jerone.

Le lettere sono incise direttamente sulla parete della roccia; il che lascia supporre che questa non fosse rivestita di uno strato di stucco; ed occupano la fascia o fregio, sotto la cornice, della decorazione architettonica del diázoma. Nei punti dove la roccia non è corrosa, si può ancora riconoscere il fermo e preciso lavoro di incisione delle lettere, le quali sono alte in media m. 0,155, tranne la O che è, come di regola, piu piccola.

Le figure 19 e 20, tratte da fotografie delle due iscrizioni meglio conservate – le uniche , anzi, che si prestino ad essere riprodotte con la fotografia – mi dispensano da altri particolari sulla forma delle lettere. L'estensione o misura lineare di queste due iscrizioni è di m. 3,47 per la prima (cuneo III), e di m. 2,45 per la seconda (cuneo II).

CUNEO V. – (Sull'asse del teatro):

ΔΙΟΣ ΟΛΥ[illegible]ΟΥ

Διὸς 'Ολυμπίου

Iscrizione scoperta dal Capodieci nel 1804 (op. cit. II, p. 50); e sembra che allora tutte le lettere fossero ben conservate. L'iscrizione è, ora, alquanto corrosa, ma una gran parte di essa si legge ancora facilmente: nessuna controversia è quindi possibile su di essa.

CUNEO VI. – Iscrizione quasi completamente distrutta, salvo poche tracce illeggibili e non identificabili di qualche lettera.

---

1. Paternò di Biscari *Viaggio per tutte le Antich. di Sicilia,* Napoli 1781, p. 74. - Sulle scoperte posteriori, del 1804, dovute al Landolina e al Capodieci, vedi le notizie date dallo stesso Capodieci, *Antichi Monumenti di Siracusa,* (ed. cit.), vol. II, p. 49 s. Sembra, da queste notizie, non essere giusta l'attribuzione della scoperta delle iscrizioni dei cunei IV e V al parroco Logoteta. Sentiamo la curiosa narrazione dello stesso orgoglioso Capodieci (*op. cit.* p. 50: "(Iscrizione del quinto cuneo) ritrovata da me a 9 settembre 1804. Io la nascosi per poi darne conto alla Repubblica letteraria; le acque però de' mulini scoprivan la sola parola ΔΙΟΣ, n'ebbe subito cognizione il Logoteta, e la pubblicò dimezzata, perchè ignorava l'altra metà in unione di quella del quarto cuneo, facendosi egli Autore d'una tale scoverta in un foglio impresso in Roma nel 1806, quando al Logoteta sino all'ultimo giorno di sua vita non gli fu nota l'altra parola ΟΛΥΜΠΙΟΥ. Cfr. Guattani, *Memorie enciclop. romane,* 1806, I, p. 151. Delle numerose memorie, citiamo quelle del Letronne, in *Journal des Savants,* 1827, p. 387 ss.; del Göttling, in *Rhein. Museum,* II, 1834, p. 103 ss. e p. 189 ss.; di Raul Rochette in *Journal des Savants,* 1836, p. 64 ss.; di Th. Mommsen, in *Rhein. Museum* IV, 1845, p. 626. Vedi la bibliografia data da A. Holm, *Gesch. Siciliens* II, p. 502 s. (*Storia di Sicilia,* II, p. 591 s., n. 1) e da G. Kaibel (cfr. sotto). Edizioni delle iscrizioni: nel *Classical Journal* 1812, III, p. 391 (su apografi del Landolina); fondamentali sono quelle date da I. Franz in *Corpus inscript. Graec.,* n. 5369 (cfr. *Add.* III, p. 1242); e l'altra più recente (1890) di G. Kaibel, *Inscript. Italiae et Siciliae* (*Inscript. graecae,* vol. XIV), n. 3.

È molto strana l'affermazione di A. Müller, *Lehrbuch,* p. 300 n. 4, il quale dopo aver fatto un cenno delle iscrizioni continua: "Da das Theater neun Keile hat, so sind verschwunden bezw. verstümmelt 4 Inschriften. Im Jahre 1879 sah ich einige der Inschriften in der Orchestra des Theaters liegen„. Evidentemente il Müller non ebbe nemmeno il tempo di accorgersi che le grandiose iscrizioni erano incise nella roccia, la quale non si è mai sognata di precipitare dentro l'orchestra!

Il Capodieci dà queste lettere (forse vedute dal Landolina): Π . . Α . . Ν . . Δ . . Α . Ν . . Arbitraria sembra la congettura del Göttling, (l. s. cit.), fondata sulle lettere trascritte (?) dal Capodieci: ΠΑΝΤΡΟΦΟΥ ΔΑΜΑΤΡΟΣ (Παντρόφου Δάματρος)

CUNEO VII.

· · ΑΚΛΕΟ · · ΡΑΤ · · ΦΡΟΝΟ ·

Ἡρ]ακλέο[ς κ]ρατε[ρό]φρονο[ς

Scoperta dal conte C. Gaetani (l. s. cit., p. 176), il quale lesse: . . . . . ΚΛΕΟΣ . . . ΡΑΤ . . . ΦΡΟΝ. L'apografo comunicato al Pigonati e da costui fatto incidere (cfr. fig. 8) dà: ΑΚΛΕΟΣ Ι//// ΦΡΟΝΙ //////. Il Capodieci: ΗΡΑΚΛΕΟΣ ΕΥΦΡΟΝΙΟΥ (Ἡρακλέος Εὐφρονίου); e a questa lezione si attenne il Göttling. Migliore, anzi sicura lezione è quella del Mommsen (Rhein. Mus. IV, 1845, p. 626), seguita dal Kaibel e confermata dalla mia nuova revisione.

CUNEO VIII. — Iscrizione ora interamente distrutta. Il Landolina e il Capodieci dànno: Δ . . . Α . . . Ρ . . . .

CUNEO IX. — Iscrizione ora interamente distrutta. Il Landolina e il Capodieci dànno: . . . . Τ . . . .

CUNEO IV.

· ΑΣΙΛ · · · · · · · ΝΟΣ

Β]ασιλ[έος Ἱέρω]νος

Scoperta dal Capodieci nel 1804 (op. cit. II, pag. 50). Essendo sicura la lezione Β]ασιλ[έος, il nome seguente non potrebbe essere che quello di Ἱέρω]νος, o quello di Γέλω]νος. Ma per le ragioni addotte più innanzi, sembra sicura la prima di queste due lezioni, esigendo la più semplice logica che il posto d'onore, accanto a quello di Zeus Olympios, fosse destinato a Jerone.

CUNEO III.

ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔΟΣ

Βασιλίσσας Φιλιστίδος

Scoperta dal conte C. Gaetani, nel 1756 (op. cit., p. 176). Che Filistide si debba identificare con la moglie di Jerone, figlia di Leptine (Polyb. I, 9), della quale nessuno degli storici antichi a noi pervenuti ci ha tramandato il nome, credo sia questione ormai risolta, dopo lunghe e dotte controversie; e che la Regina Filistide della iscrizione sia anche quella delle celebri monete col suo ritratto, sembra a me, come a moltissimi altri, fuori d'ogni dubbio [1]. Ma non è soverchio ripetere l'osservazione che le iscrizioni dei cunei dedicati a Jerone

(1) Vedi per la storia di tali questioni e per la bibliografia, A. Holm, *Gesch. Sicil.*, II, p. 288 s. e 491 (*Storia di Sicilia* II, p. 530 ss. n. 1).

e a Filistide hanno la stessa forma che quelle incise sulle monete d'argento, le quali sono tra le più belle e più fini di tutte le monete greche del secolo terzo; e qui si riproducono (fig 21), perchè codesti Principi siracusani sono così intimamente collegati con la vita del teatro, nel suo secondo e più splendido periodo architettonico [1].

CUNEO II.

ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΝΗΡΗΙΔΟΣ

Βασιλίσσας Νηρηΐδος

Scoperta dal Landolina e dal Capodieci, nel 1804 (op. cit., II, pag. 49).

Su Nereide, figlia di Pirro, nuora di Jerone, del quale aveva sposato il figlio Gelone, vedi Polyb. VII, 4,5; Pausan. VI, 12, 3; Iustin. XXVIII, 3.

CUNEO I. – Nulla rimane dell'iscrizione, essendo distrutta la parte del fregio sulla quale essa era incisa. Ma come accanto al nome di Filistide c'è il nome del marito Jerone, così accanto al nome di Nereide dobbiamo supporre vi fosse quello del marito Gelone; quindi l'iscrizione perduta doveva essere: Βασιλέος Γέλωνος.

*
* *

Non v'ha dubbio che, oltre i nomi di Zeus e di Herakles – i soli che ci sia dato ancora di leggere – dovessero figurare, nel lato riservato agli Dei, anche quelli delle altre divinità maggiormente onorate dai Siracusani, o che potessero avere relazione col teatro. Non dovevan, quindi, mancare nè il nome di Apollo, accanto al cui témenos stava il teatro, nè quelli di Artemide e di Demeter, divinità fra tutte sommamente venerate dai Siracusani. Tale, infatti, era Zeus Olympios, come sappiamo per moltissime testimonianze di antichi scrittori e di monumenti classici, e il cui tempio famoso, l'Olympieion, gli spettatori vedevano dal teatro nella sottostante pianura, là dove ancora una solitaria colonna superstite ci parla della grandiosità del monumento, così intimamente collegato con la storia di Siracusa [2].

(1) La riproduzione deriva da esemplari conservati nel Museo Britannico: 1) Pezzo di 32 litre: *D)* Testa giovanile cinta di diadema. - *R)* Quadriga in corsa, guidata da Nike; nel campo una stella: ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΙΕΡΩΝΟΣ. *Catal. Brit. Mus.* 209, n. 524, 210, n. 525; Head, *History of the Coinage of Syracuse,* p. 63, tav. XI, 3; *Coins of the Ancients*, p. 84, tav. 46, 31 - 2) Pezzo di 16 litre: *D)* Testa muliebre giovanile cinta di diadema e velata. - *R)* Quadriga al passo, guidata da Nike: ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔΟΣ. *Catal. Brit. Mus.,* 212 ss., n. 540 ss.; Head, *Coinage of Syracuse* XI, 7-9; *Coins of the Ancients,* p. 85 tav. 46, 33) - 3) Pezzo di 8 litre: *D)* Testa giovanile cinta di diadema. - *R)* Biga al trotto, guidata da Nike: ΣΥΡΟΚΟΣΙΟΙ ΓΕΛΩΝΟΣ. *Catal. Brit. Mus.* 210, n. 526 ss.; Head *Coin. of Syr.* XI, 4. Di altre monete con i ritratti di Jerone e di Gelone non è qui il caso di parlare. (Vedi le citate opere dello Head, e cfr. Holm, *Gesch. Sicil.* III, p. 694 s.). Stranissime mi sembrano le idee dello Imhoof-Blumer, *Porträtköpfe auf antiken Münzen hellen. u. hellenisierter Völker,* Leipzig, 1885, p. 21, secondo il quale le teste incise sulle monete recanti i nomi di Jerone, di Filistide e di Gelone (*ibd.* tav. II, 20-23) sarebbero ritratti ideali di Jerone I, di Gelone I e di Demarete. Se queste monete sono monumenti autentici per l'iconografia dei Principi siracusani, non sembrami, invece, sicuro che le due teste rappresentate di profilo in un rilievo trovato nel mare presso Girgenti, ora nel Museo Britannico (*Anc. Marbles in the Brit. Mus.* X, Tav. 32), siano i ritratti di Jerone e di Filistide, come hanno creduto lo Helbig (in *Rein. Mus.* XXVII, p. 153 ss.) e, dopo di lui lo Holm, *Gesch. Sicil.* II, p. 492, (ediz. ital. II, 531). Cfr. B. Pace, in *Memorie d. R. Accad. d. Lincei* XV, 1917, p. 560, fig. 63.

(2) Sul culto di Zeus a Siracusa, e sul suo tempio: Diod. XIV, 62,3 e 63,3; Cicer. *Verr.* II, IV, 53,119 e 57,128, etc. Iscrizione Kaibel, n. 7; ed inoltre le testimonianze desunte dalle monete. - Sul culto di Herakles: Plut. *Nic.* 24; e le testimonianze delle monete. Cfr. E. Ciaceri, *Contributo alla storia dei culti dell'antica Sicilia,* p. 2 e 66; ma non può reggersi la congettura che le iscrizioni del teatro designino i posti (larghi circa tre metri!) dei sacerdoti di Zeus Olympios e di Herakles.

Lo stesso criterio nell'assegnare il luogo corrispondente all'asse o parte centrale del teatro alla divinità maggiormente onorata, vediamo seguíto nei sessantasette thronoi iscritti del teatro, di Atene, dedicati ai sommi sacerdoti delle divinità patrie e ai magistrati. Infatti il trono trentaquattresimo, cioè quello di mezzo del cuneo centrale, situato sull'asse del teatro, è dedicato al sacerdote di Dionysos Eleuthereus, la divinità alla quale quel teatro era sacro, e il cui tempio trovavasi accanto allo stesso teatro, nel témenos.

Seguivano, nel lato occidentale del teatro di Siracusa, i cunei recanti i nomi dei Re e delle Regine. Primo, accanto a Zeus, era, nel quarto cuneo, il nome di un Basileus (la restituzione è sicura), che si può integrare o come quello di Jerone o come quello di Gelone (vedi sopra). Ma siccome nel seguente cuneo terzo leggiamo il nome della Regina Filistide, che è, senza alcun dubbio, la moglie di Jerone[1], e siccome il posto d'onore accanto a Zeus altri non avrebbe potuto averlo che lo stesso Re, al quale dovevasi il rinnovamento, forse anche l'ampliamento e, come vedremo, la decorazione artistica del grande teatro, è certo che in questo quarto cuneo dobbiamo restituire il nome di Jerone. Ne consegue che il posto vicino a quello di Nereide – il cui nome chiaramente si è letto nel secondo cuneo – debba essere quello di Gelone marito di Nereide, che vivente ancora il padre, ebbe il titolo di Basileus.

Se, come sembra sicuro, le iscrizioni fossero state incise tutte nel medesimo tempo, noi potremmo ricavare, da questo fatto, importanti conseguenze cronologiche per la storia del teatro. Sappiamo, infatti, con quasi assoluta sicurezza, che Jerone assunse il titolo di Basileus nel 269[2]; e quindi il rinnovamento del teatro dovette compiersi dopo quest'anno. Ma anche la nuora di lui, Nereide, ha nella iscrizione il nome di Basilissa; e se potessimo esser sicuri che Nereide sposò Gelone dopo l'anno 238, noi dovremmo riferire il detto rinnovamento ad un tempo fra il 238 e l'anno della morte di Jerone, che è il 214 av. Cr.[3].

Da quanto finora abbiamo detto su queste iscrizioni, si desumerebbe soltanto che esse fossero destinate ad onorare gli Dei e i Principi; ma avevano, certamente, anche un altro fine più pratico: quello di designare i vari cunei del teatro, per mezzo di quei nomi, che probabilmente ripetuti nelle tessere, dovevan servire ad orientare gli spettatori, perchè accedessero al cuneo di Zeus, o a quello di Jerone, o a quello di Filistide. A conferma di questa logica spiegazione, Raoul Rochette ha citato il luogo di Tacito (Annal. II, 83): "equester ordo cuneum Germanici appellavit qui Iuniorum dicebatur„. Ma se per gli spettatori che entravano dalla grande precinzione codesto fine pratico si comprende facilmente, meno facile, invece, riesce comprendere che le iscrizioni abbiano potuto servire di guida agli spettatori che accedevano al théatron dal piano dell'orchestra, tranne che sulle tessere non fosse indicato, accanto al nome, un numero d'ordine progressivo dei singoli cunei.

L'esempio offertoci dal teatro di Siracusa rimaneva isolato fino a pochi anni fa, non conoscendosi alcun altro teatro greco sul quale i cunei fossero designati da nomi; ma dopo

---

(1) Non sembra necessario di trattare qui *ex novo* la questione, di cui sopra ho fatto cenno, sulla identificazione della Filistide della iscrizione e delle monete con la moglie di Jerone, della quale gli scrittori antichi non ci hanno tramandato il nome. Vedi Holm., *l. s. cit.*

(2) Mi riferisco ad Holm, *op. cit.* II, p. 492 (II, p. 532)

(3) Sulla cronologia del matrimonio di Nereide, fondata sul luogo di Giustino XXVIII, 3, non sembrano sicure le conclusioni: cfr. Holm, *op. cit.* II, p. 494 (II, p. 547).

le recenti scoperte avvenute nel teatro di Efeso, possiamo addurre un confronto strettamente analogico. In questo teatro i singoli cunei erano dedicati e intitolati a istituzioni civili e religiose: questi nomi tengono, quindi, il luogo di quelli degli Dei e dei Principi nel teatro di Siracusa, e il concetto rimane il medesimo. Il cuneo centrale era quello della Bulé; seguivano, a destra e a sinistra, quelli della Gerusía e della Ephebía, ai quali, rispettivamente, tre e tre delle Phylai. Dei due cunei estremi, uno era dedicato ai sacerdoti e ai vincitori dei certami sacri (χρυσοφοροῦντες ἱερεῖς καὶ ἱερονεῖκαι), l'altro ad un collegio di giovinetti (παῖδες). Nel diázoma inferiore, in direzione degli undici cunei, eran disposte basi recanti le iscrizioni relative e sorreggenti statue le quali dovevan certo contribuire ad orientare gli spettatori[1].

La congettura del Göttling, accettata da altri[2], che le iscrizioni dei cunei nel teatro di Siracusa si riferissero a statue degli Dei e dei personaggi nominati, è assurda, intesa nel senso che le iscrizioni servissero a designare tali statue; nè v'ha, d'altro canto, alcuna traccia nel monumento, che valga a suffragare tale congettura.

6. — Descritto, così, il koilon, sorgerà in molti brama di sapere – ora che, finalmente, il teatro siracusano è stato esattamente misurato, rilevato e studiato con ogni possibile cura – quale sia il suo posto relativamente ai teatri maggiori del mondo ellenico, e quanti spettatori esso potesse contenere. La prima di tali ricerche non può dare risultati definitivi, perchè di molti teatri ci mancano piante e misurazioni attendibili[3]. Il teatro di Megalopoli – che Pausania (VIII, 32, 1) chiama il più grande dell'Ellade – ha un diametro massimo non superiore a m. 128, circa 10 metri in meno che quello di Siracusa; e pure è stato ritenuto più grande del nostro. Il teatro di Epidauro, anch'esso vastissimo e fra i maggiori del mondo antico, ha un diametro massimo di m. 118. Io adduco gli esempi ed i confronti di quei teatri che sono stati scientificamente misurati e riprodotti in rilievi grafici; ma si potrà obiettare che non dal diametro soltanto devesi desumere il concetto della grandezza, della vastità e quindi della capacità di un teatro, ma anche dal numero delle gradinate. Il coefficente principale, quantunque non unico, di tal numero è, però, quello stesso del diametro del thèatron; e noi abbiamo visto quale grande numero di ordini di sedili debba necessariamente restituirsi, nella pianta ricostruttiva, al teatro di Siracusa. Il quale, dunque, non solo è assai più grande di quello di Atene, e supera quello di Epidauro, ma è anche più vasto di quello, grandissimo, di Megalopoli.

Nè difficile potrebbe essere calcolare, con sufficiente approssimazione, la capacità del

---

(1) *Forschungen in Ephesos* II, p. 202 s. L'iscrizione relativa alla fondazione di C. Vibius Salutaris (*ibd.*, p. 127 ss. prescrive (lin. 202 ss.) come e quando debbano essere esposte le statue dei cunei: ἐν τῷ θεάτρῳ ὑπὸ τῶν καθηκόντων ἐπὶ τὰς κατὰ σελίδας τεθεμένας καὶ ἐπιγεγραμμένας θ βάσεις κ. τ. λ.

(2) La congettura del Göttling (*art. cit.* nella nota 3 a pag. 46 s.), è stata accolta, senza altre ricerche, dal Wieseler, *Denkmäler d. Bühnenw.* p. 28, e dal Müller, *Lehrbuch*, p. 300 n. 4.

(3) Tutte le informazioni date in proposito dal Müller, *op. cit.*, p. 46 s. sono false o imprecise, perchè attinte a fonti non attendibili. Egualmente erronee sono le misure date da J. Durm, *Baukunst d. Griechen*, 3. ediz. p. 466 e p. 471. I calcoli fatti sul numero degli spettatori sono per conseguenza, egualmente inattendibili. Il Durm, p. es., attribuisce al teatro di Megalopoli la capacità di 44000 spettatori sui vecchi calcoli dello Strack, *Theartergeb.*, p. 2, fatti quando quel teatro non era stato ancora nè esplorato nè misurato. Lo stesso Durm, mentre attribuisce al teatro di Siracusa il diametro di m. 150, (?), crede poi che esso abbia avuto soltanto 46 file di sedili (??...): onde le sue conclusioni sono completamente false.

théatron, seguendo il metodo sicuro da altri tenuto per quello di Dionysos. È stato osservato che in parecchi sedili di questo teatro vi sono delle intaccature verticali equidistanti, di m. 0,41 le quali, secondo alcuni, indicherebbero lo spazio riservato a ciascun spettatore; e data questa unità di misura riportata all'estensione periferica dei singoli ordini di sedili, il teatro di Atene avrebbe contenuto 17000 spettatori. Ma è sembrato più logico ad altri assegnare a ciascun spettatore la larghezza di un cubito greco (m. 0,49); e quindi desumere, dalle misurazioni e dai calcoli fatti, la capacità di 14000 spettatori [1].

Io non ho tempo, nè attitudine, per tali calcoli che esorbitano dai miei studî; ma non dispero di trovare fra' miei conterranei, ora che si pubblica la grande pianta del teatro di Siracusa, devoti e pazienti ricercatori, i quali, misurando le curve decrescenti degli ordini di sedili, e riportando alla lunghezza totale l'unità di misura di un cubito, ci sapranno dire quanti spettatori potesse contenere il teatro che Marco Tullio, non senza ragione, chiamò massimo, e al cui confronto quello di Atene sembra veramente piccolo, oltre che disarmonico di forme e di proporzioni.

(1) D. R., p. 44 s.

CAPITOLO IV.

L'ORCHESTRA

1. Nel descrivere l'orchestra, dobbiamo, per necessità, cominciare dalla stratificazione superiore, che segna e svela un ultimo e tardo periodo nella vita del teatro.

Sopra uno strato di spesso e forte impasto, si osservano ancora le impostature di lastre disposte in serie di quadrati, che costituivano il pavimento dell'orchestra. Una sola lastra completa di marmo bianco e il frammento di un'altra rimangono ancora a posto; ma è

Fig. 22. — CENTRO DELL'ORCHESTRA
(di tarda età postclassica).

più importante osservare che da per tutto dove le lastre sono scomparse, la "preparazione„ o letto su cui esse poggiavano è costituito di impasto, dentro il quale sono incastrati numerosi frammenti di lastre sagomate di pregevoli marmi policromi (giallo e rosso antico, cipollino, pavonazzetto, africano) e di marmi greci (pario, pentelico). Frammenti di qualità e di lavorazione eguali furon trovati in grande quantità negli scavi del teatro fatti dal Serradifalco, e sono ora conservati in un deposito, presso la Casa dei Custodi; e non è dubbio che tali marmi provengano dalla ricca decorazione del teatro romano.

Per gli scavi da me eseguiti, e dei quali presto parlerò, risultò poi che questo pavimento era stato costruito, quando le greche opere di escavazione esistenti sotto l'orchestra erano già interrate; infatti il rozzo impasto di calce con pietrisco poggia direttamente su terreno di riempimento. Sopra questo pavimento — che è posteriore alla rovina e alla devastazione del teatro romano — si osserva qua e là, un'altra sovrapposizione, costituita da un secondo e spesso strato di malta (che ricopriva, come in parte è visibile, i frammenti di lastre marmoree policrome), nel quale sono inseriti cocci di rozzi vasi. Quest'ultimo strato stava in relazione con un muro

di cattiva e quasi informe struttura, limitato da pezzi di conci antichi disposti sull'ambulacro, intorno alla circonferenza dell'orchestra.

Ripulendo i numerosi frammenti di lastre di marmi policromi, inseriti alla rinfusa nelle riquadrature del pavimento post-romano, mi venne fatto di osservarne alcuni intenzionalmente disposti intorno ad un frammento che occupa il mezzo (fig. 22), e presso il quale trovasi precisamente il centro geometrico dell'orchestra. Ciò vuol dire che il punto sacro su cui nell'orchestra greca stava, probabilmente, un'ara – rispettato nelle precedenti stratificazioni di età classica e indicato da un segno visibile (come nell'orchestra del teatro di Epidauro era segnato da una lastra rotonda di marmo) – fu tradizionalmente conservato e rispettato anche in età tardissima, quando forse erasi già smarrito il significato originario di esso, quale centro, non geometrico soltanto, ma ideale, di tutto il teatro.

Per riconoscere la superficie dell'orchestra greca e studiare le opere in essa esistenti, fu necessario rimuovere, in parte, il rozzo muro di età tardissima, rispettandone quel tanto che potesse servire per documentare la storia del monumento. Infatti, quest'ultima faccia dell'orchestra ci deve indurre a conclusioni inevitabili sulla vita del teatro in età post-classica, alla quale ci richiamano anche altre parti del monumento, come in seguito diremo.

2. — Lo spianamento artificiale della roccia, ora coperto da queste tarde stratificazioni, non può ritenersi quale superficie originaria dell'orchestra greca, chiare essendo le tracce di una più tarda rilavorazione – e del conseguente abbassamento del livello – nelle strutture piuttosto rozze e ben lontane dalla precisione della tecnica greca. Poichè se l'orchestra romana doveva essere rivestita di un pavimento marmoreo, quella greca era, invece, semplicemente coperta di terra battuta, come noi sappiamo dell'orchestra preesistente alla costruzione stabile del teatro di Dionysos, scoperta da Dörpfeld, e di quella del medesimo teatro nell'età classica. Lo stesso fatto ci è anche noto, pel teatro di Delo, da un'iscrizione ivi trovata, pertinente all'anno 269 av. Cr.[1].

Se si comprende, nella parola orchestra, tutta la superficie circoscritta dal primo ordine di sedili, prima delle alterazioni avvenute in età romana, la forma di essa è, naturalmente, quella stessa del koilon, della cui "costruzione geometrica" avemmo già occasione di parlare (pag. 36s., fig. 12). Ma al di qua della linea segnata dal primo ordine di sedili, corre intorno un ampio ambulacro, largo m. 2,45, il quale serviva agli spettatori per accedere alle scalette dei cunei e ai sedili, o, nel discenderne, per uscire dal teatro. Esso scende con un gradino, alto circa m. 0,20, al piano dell'orchestra vera e propria, alla parte, cioè, destinata alla danza dei cori e agli spettacoli thymelici che si davano nel teatro[2]. A pochi centimetri di distanza sotto tale gradino, si osservano le tracce di un'intaccatura concentrica incisa nel piano, larga m. 0,05, profonda m. 0,03 circa; tracce conservate solo in due tratti, essendo nel resto logorata la superficie della roccia. Forse essa segnava esattamente la circonferenza

(1) Cfr. D. R., p. 56. - Iscriz. di Delo: *Bull. Corr. hellén.*, XVIII, 1894, p. 183. Vedi le numerose fonti antiche raccolte, su questa parte del teatro greco, da A. Müller, *Unters. zu den Bühnenalterth.* (*Philologus - Supplementbarnd,* VII, 1898), p. 77 ss.

(2) Su tale questione, che qui tocco di sfuggita, relativa all'interpretazione di un noto luogo di Vitruvio (V, 7,3) e connessa con tutta la questione della scena, vedi J. Frei, *De certaminibus thymelicis*, Basel, 1900; ed E. Bethe, in *Hermes*, XXXVI, 1901, 597 ss. Ma avremo occasione di tornarvi.

originaria dell'orchestra; ma le misurazioni da me eseguite, sia includendo sia escludendo questa parte della superficie limitata dall'intaccatura, hanno dato risultati egualmente attendibili, nel ricercare il raggio dell'orchestra e ridurlo ad unità di misura antica. Esso è lungo, considerate le corrosioni della roccia, da m. 12,08 a m. 12,12, fino al limite del gradino; e metri 11,80 circa, fino all'intaccatura.

3. — Il raggio dell'orchestra doveva avere grande importanza, in tutto il sistema metrico del teatro, come multiplo di un'unità di misura senza frazioni; e, d'altro canto, non era facile trovare questa unità, essendo ignoto o non esattamente conosciuto il sistema seguito dagli architetti antichi, e specialmente di quelli della Sicilia greca [1]. Mi è stato, però, possibile riconoscere che l'architetto del teatro siracusano si servì, come unità di misura, di quel piede attico arcaico, ante-

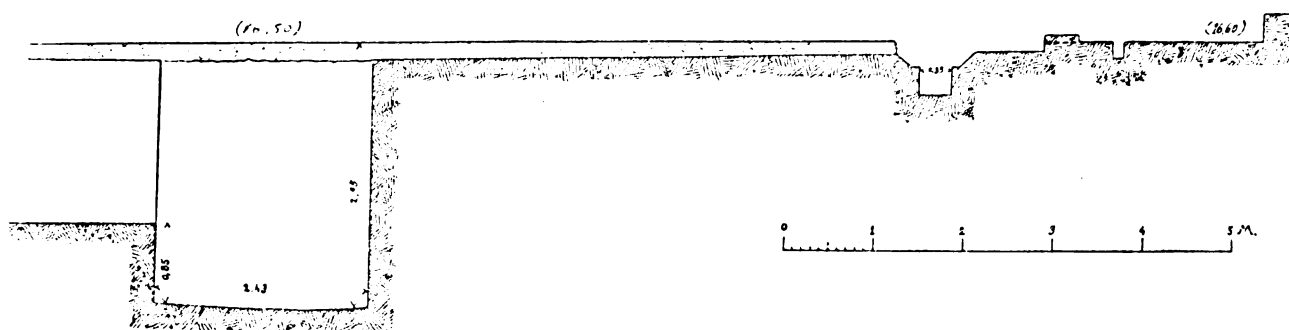



Fig. 23. — SEZIONE DELLA ORCHESTRA.

riore alla riforma metrica di Solone, che oscilla fra m. 0,327 e m. 0,330. Con esso sono regolati parecchi monumenti di Olimpia e di Atene, con esso il teatro di Dionysos, nel quale il raggio dell'orchestra è di 30 piedi = m. 9,805 [2]. E nel teatro di Siracusa codesto raggio è di 37 piedi = m. 12,099, se calcolato fino al gradino dell'ambulacro, di 36 piedi = m. 11,772, se calcolato fino all'intaccatura. In molte altre parti delle rovine, come, per esempio, nei sedili alti un piede preciso, ritroveremo facilmente la medesima unità; ma considerata la diffusione di questa unità metrica, le cui origini sono da ricercare nel sistema eginetico, sarebbe imprudente volerne dedurre relazioni e contatti artistici che non fossero sostenuti da altri fatti concomitanti.

4. — Un acquedotto intagliato nella roccia, periferico e in parte concentrico con l'orchestra (prof. m. 0,48, largh. m. 0,35), era destinato a raccogliere le acque defluenti dal koilon. Che acquedotti simili si trovino in tutti i teatri greci, è un fatto ora notissimo: ed erano scoperti in alcuni (come ad Atene, al Falero, etc.), coperti in altri (come ad Epidauro, a Megalopoli etc.). Quello del nostro teatro doveva esser chiuso da lastroni di copertura, per i quali furono appunto intagliate le riseghe che chiaramente si osservano. Le acque vi erano immesse per mezzo di canaletti intagliati attraverso un piano inclinato (vedi la sezione fig. 23

(1) Vedi i tentativi fatti, con pochi risultati sicuri, da Koldewey e Puchstein, *Griech. Tempel in Unterital. u. Sicilien*, p. 228 s.

(2) Vedi l'articolo di W. Dörpfeld, in *Athen. Mitteil.* XV, 1890, p. 167 ss.

e la fotografia, fig. 24), a coppie di due, in corrispondenza di ciascuna scaletta dei cunei. Ma non sembra probabile, date le alterazioni e le rilavorazioni di questa parte del teatro, che questi piani inclinati e i canaletti siano di età greca.

Singolare è, inoltre, che l'acquedotto, non troppo ampio, sia situato al di qua dell'ambulacro, dentro la circonferenza dell'orchestra (1). Ai due lati dell'orchestra esso abbandona la linea periferica e concentrica, si biforca, per evitare il rigurgito delle acque, e, dopo aver seguito un percorso a linee spezzate, scende verso gli edifizi della scena, andando a defluire oltre di essi, fuori del teatro. Questa doppia linea di defluenza, richiesta dallo scarso dislivello del terreno, ricorda il fatto simile osservato nel teatro di Epidauro; ma in quelli di Atene, del Pireo, di Sicione, la defluenza avveniva da un solo versante.

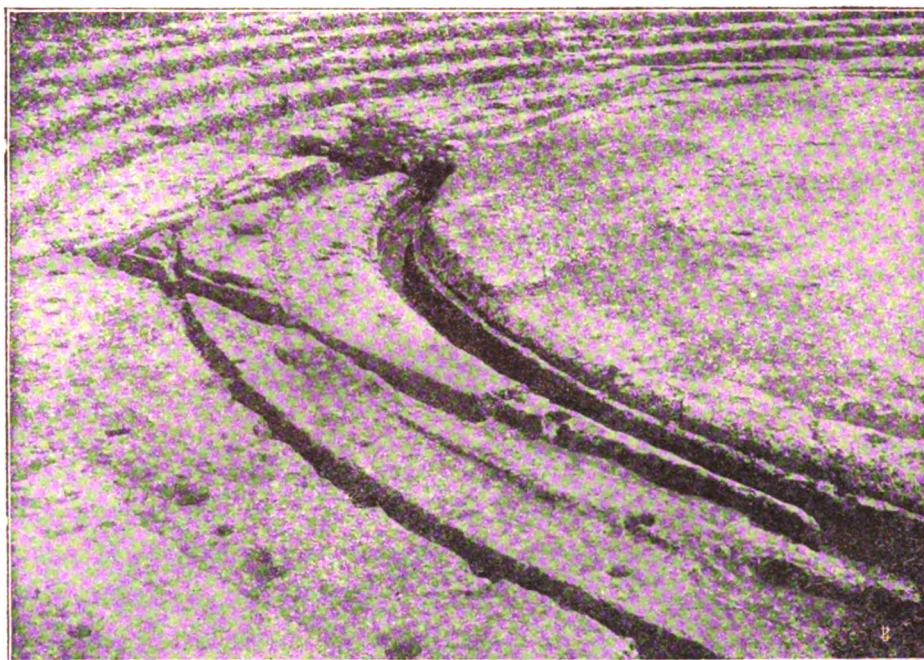



Fig. 24. - ACQUEDOTTO NELLA ORCHESTRA.

Le opere romane tagliarono questo acquedotto; ed allora fu dato alle acque un altro sistema di defluizione, del quale parleremo nel capitolo sul "Teatro romano,,.

5. — L'esplorazione del sottosuolo dell'orchestra, da me voluta, e ch'io potei compiere col liberale consenso del Sovrintendente Paolo Orsi, ha dato risultati maggiori che quelli sopra descritti, relativi al "sistema idraulico,, del teatro. Era conosciuta, nel mezzo dell'orchestra, la continuazione di un cunicolo, che scendeva verso mezzogiorno, attraversando le rovine della scena; ed era da tutti ritenuto come il collettore principale delle acque del teatro. Seguendone la direzione e dopo averlo liberato dalle terre che lo ostruivano, fu interamente riconosciuta la grandiosa opera d'intaglio nella roccia, la cui forma originale è resa chiara dalla pianta

(1) Confronta la situazione diversa nei teatri sopra citati, e le corrispondenti osservazioni del Dörpfeld. *op. cit.*

(Tav. III) e dalla sezione (fig. 23). Il braccio centrale si allarga, dando accesso a due bracci laterali, lunghi rispettivamente m. 5,10 e m. 4,40, dei quali quello ad oriente accenna a continuare, ma la parete di fondo è ostruita da un muro di grossi conci; quello ad occidente termina in una parete di roccia intagliata. La larghezza varia da m. 0,75 a m. 1,25; l'altezza è di m. 2.10. Il cunicolo centrale sbocca poi in una specie di cella sotterranea che ha il suolo più profondo di m. 0.85 (profond. totale m. 2,95), ed è larga m. 2,60 × m. 2,43. L'intaglio delle pareti è preciso come in tutte le congeneri opere siracusane di età greca. Si osservò che tutto il cunicolo e la cella erano già colmi di terra mescolata con detriti antichi, fin da età imprecisabile, ma anteriore all'ultimo ed assai tardo rifacimento del pavimento dell'orchestra. Infatti, come sopra abbiamo accennato, lo strato di malta con pietrisco che sostiene questo

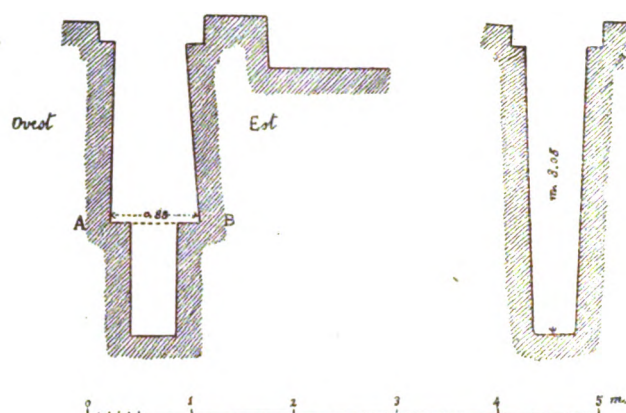



Fig. 25. — SEZIONE DEL CUNICOLO CENTRALE E DEL SUO PROLUNGAMENTO, COME ACQUEDOTTO, IN ETÀ ROMANA.

pavimento, giace sul terriccio di riempimento del cunicolo, dal quale erano già stati asportati i lastroni di copertura, che mancano completamente. In età certamente tarda l'ampiezza della cella fu ridotta con due muri laterali, procedenti da mezzogiorno a settentrione formati di conci ritolti ad altre fabbriche ed assai male messi in opera.

Dentro il cunicolo, coperti dalla terra addensata, furono trovati: due frammenti di piccola colonna dorica, stuccati e dipinti di rosso; un frammento di gamba, pertinente a statua di marmo greco, di buona fattura; la parte superiore di una Cariatide di calcare bianco stuccato, intenzionalmente adagiata sopra un concio che le serviva di base. Di questo insigne frammento, che credo appartenga alla ricca decorazione della scena nell'età ellenistica, dovremo più ampiamente occuparci.

E torniamo, intanto, al percorso del cunicolo, dirigendoci verso mezzogiorno: esso fu attraversato ed interrotto da altre opere di escavazione di età romana che più tardi descriveremo, s'incrocia con un'altra grandiosa opera d'intaglio di età greca, ma, come sembra, posteriore al cunicolo; e continua, spostandosi un po' ad occidente (forse, originariamente, in questo punto esso formava un gomito ed un allargamento, come nella parte sottostante al centro dell'orchestra), sino alle fondazioni che sapremo esser quelle del muro di fronte della scena greca, oltre il quale piega ad oriente, e finisce in una comoda scaletta, comuni-

cante con gli edifizi della scena. È questa la scala di accesso al cunicolo, il cui percorso noi abbiamo dovuto seguire a ritroso, partendo dalla descrizione delle opere sottostanti all'orchestra: il cunicolo cominciava, dunque, dalla scaletta e poteva comodamente percorrersi, perchè largo ed alto abbastanza, permettendo così di arrivare, per via sotterranea, dalla scena fino al mezzo dell'orchestra.

Io non dubito che codesto cunicolo, in parte ancora misterioso, debba attribuirsi all'età greca del teatro, sia per la tecnica sobria e precisa dell'opera d'intaglio, sia per la intersecazione e sovrapposizione di altre opere, le quali ci dànno un buon criterio di cronologia relativa. Nè dubito punto sul fine originario dell'opera [1], ed escludo, anzi, nella maniera più certa ed assoluta, che tale opera possa avere avuto, in età greca, destinazione "idraulica,,.

Risulta in modo evidente che le sue strutture furono alterate e deturpate in età romana, quando – diventata inutile o rimasta incompresa la destinazione originaria – esso fu trasformato in "collettore generale,, delle acque defluenti dal teatro, come più chiaramente potremo dimostrare, dopo che avremo descritto il teatro romano. Sotto il piano primitivo, lasciando una risega (*A-B* nella fig. 25), fu scavato l'acquedotto romano: e salta agli occhi la differenza tecnica delle due parti. Quella superiore, greca, ha le pareti leggermente inclinate, tirate a liscio con precisa opera di intaglio, laddove lo scavo sottostante è rozzamente lavorato, sì che si vedono chiaramente i colpi del piccone sulla superficie scabra e disuguale. E come si osserva anche dalla pianta, non si ebbe nemmeno cura di scavare questo corpo sottostante nel centro del cunicolo, ma rozzamente esso fu intagliato con linea tortuosa e disorganica.

Dal punto dove il cunicolo greco fa gomito, piegando ad oriente verso la scaletta, esso fu prolungato in direzione di mezzogiorno, e tale prolungamento – che va oltre gli edifizi del teatro – dimostra forme e tecnica assolutamente diverse che quelle del cunicolo greco, identiche, invece, a quelle dell'acquedotto – sottostante all'opera più antica, e prima descritto – del quale è il prolungamento naturale, al medesimo livello (vedi le due sezioni alla fig. 25).

Se non bastasse questo esame delle forme e della tecnica, si dovrebbero osservare nelle stesse rovine (poichè i disegni non possono dimostrarlo!) la conformazione rispettiva e le varie quote di livello del cunicolo, in relazione col grande canale di fine e perfetta tecnica greca, il quale serviva indiscutibilmente al "meccanismo,, (contentiamoci, per ora, di chiamarlo così) della scena.

E poi, perchè un'opera così ampia, perchè un lavoro così grande ed accurato, se avesse dovuto servire per raccogliere e far defluire le acque? E quale fine avrebbe la cella sotto l'orchestra, quale le due diramazioni laterali? Poichè, ad una specie di *impluvium* non cè da pensare, sia per la stessa conformazione della superficie dell'orchestra, ed essendo le acque del teatro raccolte dall'acquedotto periferico, sia perchè la pendenza dell'ultimo tratto verso settentrione esclude assolutamente questa congettura. Ed inoltre, l'esame delle rovine dimostra chiaramente che il grande ed accuratissimo "canale dei meccanismi,, sarebbe rimasto allagato, se il cunicolo fosse servito come collettore delle acque.

Premeva dimostrare con dati di fatto che codesta misteriosa opera

---

(1) Intraveduta, ma non dimostrata, per mancanza di accurato esame e di misurazioni, da E. Drerup, nel suo articolo sul teatro di Siracusa, pag. 21 s.

non ebbe, in età greca, destinazione "idraulica„, perchè le conseguenze di una tale osservazione sono importantissime per tutta la questione della scena.

Or riflettendo che la scala di accesso viene a cadere dietro il muro frontale della scena greca, si presenta facile, anzi necessaria, la congettura che per questa scala gli attori potessero accedere al passaggio sotterraneo, e recarsi fino al mezzo dell'orchestra. Con qual fine, o per quali esigenze della rappresentazione drammatica?

Non è la prima volta che si fa questa domanda, poichè la questione è stata proposta non per il teatro di Siracusa, ancora inesplorato ed inedito, ma a proposito di simili cunicoli e "passaggi sotterranei„ scoperti nei teatri di Eretria, di Sicione, di Magnesia, di Tralles [1]. Le forme variano di poco, ma unico sembra il fine di queste misteriose opere: una scaletta d'accesso dietro il proskenion o dietro la fronte della scena, e uno sbocco nel centro dell'orchestra, per mezzo di un'altra scaletta in pietra (ad Eretria), o di una supposta scaletta di legno (a Sicione). Anche quello del teatro di Sicione fu prolungato fino al canale periferico dell'orchestra, e fin oltre gli edifizî della scena, e servì, in età posteriore, come acquedotto. Incertissime a me sembrano le osservazioni del Dörpfeld su quello di Magnesia, il quale in età ellenistica sarebbe stato simile a quello di Sicione, e in età romana avrebbe acquistato una forma a ⊤, con due braccia, cioè, divergenti, rispettivamente lunghi m. 2,50 e 3,50. Nella relazione dello scavo manca ogni elemento per giudicare se si tratti non già di due diversi cunicoli, come crede il Dörpfeld, ma di uno solo che fin da principio avrebbe potuto avere la forma attribuita a quello di età romana, e simile a quella osservata nel teatro di Siracusa. Uguale forma a ⊤ ha il cunicolo del teatro di Tralles.

Anche sotto l'orchestra del teatro di Dionysos furono osservate simili opere di escavazione, ma la loro conformazione non è tale da escludere il dubbio che abbiano potuto servire al medesimo fine attribuito ai cunicoli degli altri teatri. Si è osservato, però, che le alterazioni subite dall'orchestra nella ricostruzione romana non ci permettono un sicuro giudizio [2].

Il Dörpfeld ha espresso ripetutamente la congettura che codesti passaggi sotterranei fossero destinati alle così dette "Scale carontee„ (χαρώνιοι κλίμακες) [3], per mezzo delle quali gli attori potevano apparire come emergenti dalle profondità del suolo (si pensi, per esempio, all'apparizione dell'ombra di Dario, nei Persiani di Eschilo), o sprofondare sotterra, come nel Prometeo dello stesso poeta: e questa congettura, ricollegata con tutta la questione relativa allo "allestimento scenico„ nelle rappresentazioni delle più antiche tragedie, ha suscitato vivaci discussioni, sia tra i filologi che fra gli archeologi [4].

---

(1) Pel teatro di Eretria: D. R., p. 116, fig. 44 e fig. 45, Teatro di Sicione: *American Journ. of Archäol.*, VIII, 1893, p. 388 ss. e 397 ss. (dove questo cunicolo è minutamente studiato); cfr. D. R., p. 120. e fig. 46. - Teatro di Magnesia: *Athen. Mitteil.* XIX, 1894; cfr. D. R., p. 156 e 157. - Teatro di Tralles: *Athen. Mitteil.* XVIII, 1893, p. 407.

(2) D. R., p. 57 s., fig. 18, e tav. V, 2. Cfr. C. Robert, *Zur Theaterfrage,* in *Hermes* XXXI, 1896, p. 530 ss.; XXXII, 1897, p. 421 ss.

(3) Polluc., *Onomast.* IV, 127. Vedi A. Müller, *Lehrbuch,* p. 149 s.

(4) *Athen. Mitteil.* XVI, 1891, p. 363; XIX, 1894, p. 73; *Berlin. Philol. Wochenschr.* 1895, p. 68; e nei luoghi sopra citati del suo libro sul Teatro. Vedi le osservazioni e le numerose esemplificazioni del Reisch, *ibd.,* p. 248 s. A questa congettura si associò principalmente C. Robert, negli articoli citati sopra (nota 7); ma essa fu con pertinacia combattuta da E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters,* p. 84 ss. Cfr. dello stesso Autore il riassunto sulla questione del teatro, in Gerke-Norden, *Einleitung,* I, 2. ediz., p. 303 s. (e gli scritti ivi citati).

Vediamo, ora, se la scoperta e le osservazioni da me fatte possano arrecare qualche utile contributo alla dotta discussione. Bisogna, naturalmente, riferirsi a quell'età del teatro greco, durante la quale non è ancora possibile supporre un "palco scenico„ sopraelevato, cioè l'alto logeion che appare soltanto nella prima metà del secolo IV; e gli attori agiscono, insieme col coro, sul piano dell'orchestra. Ma in quale parte dell'orchestra? Nessun dubbio che in un più antico periodo attori e coro agissero nel mezzo dell'orchestra. Ma questa supposizione è anche da ammettersi per le tragedie più antiche di Eschilo (Supplici, Persiani, Sette a Tebe, Prometeo), per quelle, cioè, anteriori alla trilogia della Oresteia (458 av. Cr.), che segna, sicuramente, un progresso nell'allestimento scenico? Oppure queste più antiche tragedie furono rappresentate dinanzi alla facciata della skene, cioè di quella primitiva e mobile "casa degli attori„ (σκηνή), che s'innalzava sulla tangente della circonferenza dell'orchestra, e serviva di sfondo all'azione drammatica, mercè quegli "adattamenti„ (altare, tomba, etc.) che l'azione stessa richiedeva?

Ricordata, con questi brevi accenni, la lunga questione [1], è facile comprendere che la seconda delle due ipotesi esclude il fine pratico ed artistico del passaggio ipogeico degli attori, dalla scena al mezzo dell'orchestra; e perciò i sostenitori di essa negano ogni importanza ed ogni significato, per le rappresentazioni, alle anzidette opere sotterranee, esistenti nei teatri di Eretria, di Sicione e di Magnesia. E lo scetticismo di qualcuno – di E. Bethe, per esempio – è fondato principalmente sulla considerazione, che un tal passaggio sotterraneo non è stato riconosciuto nel teatro di Atene, e che quelli degli altri teatri, oltre ad essere di destinazione incertissima, sono di età ellenistica, e nulla quindi provano per la congettura sostenuta dal Dörpfeld, dal Robert e da altri.

Avendo io sopra dimostrato che il passaggio ipogeico del teatro di Siracusa non ebbe, in origine, destinazione "idraulica„ ed avendo anche accennato che esso è di età greca, vorrei, ora, poterne definire meglio la cronologia; ma questo non potrò fare, se non dopo aver descritto ed illustrato gli avanzi della scena. Io dico qui che non ho alcuna ragione per escludere che quest'opera appartenga al pieno quinto secolo, cioè al più antico periodo del teatro e della prima opera che ne mostra l'esistenza: l'orchestra ai piedi della collina del Temenite. – Pensiamo, quasi senza volerlo, alla rappresentazione dei Persiani di Escilo nel teatro di Siracusa, e all'ombra di Dario che sorge dalla tomba disposta nel mezzo dell'orchestra [2].

---

(1) Essa muove da un articolo fondamentale di U. Wilamowitz, in *Hermes* XXI, 1886, p. 597 ss. Vedi D. R., p. 195 ss.; Bethe, *op. cit.* p. 83 ss.; Robert, in *Götting. gel. Anz.*, 1897, p. 27 ss.

(2) È notevole l'osservazione del Wilamowitz, il quale, certamente, nulla poteva sapere dell'orchestra, non ancora esplorata, del teatro di Siracusa: "auch für dieses (das Scenische) an sich scheint mir nicht uninteressant, dass die Perser schwerlich zunächst für die Orchestra im Dionysosheiligthume Athens gedichtet worden sind, wenn sie auch natürlich für sie passten und 472 auf ihr gespielt sind„ (art. cit. in *Hermes* XXX, 1897, p. 394). - Interessanti mi sembrano, per la questione delle rappresentazioni delle tragedie in età classica, e degli "apparati scenici„ ad esse relativi, le "didascalie„ del Wilamowitz, nella sua recente edizione delle Tragedie di Eschilo (Aeschyli, *Tragoediae*, ed. Wilamowitz, Berolini, 1914). Il dotto filologo è ben lontano dal credere al semplicismo di molti moderni interpreti.

CAPITOLO V.

GLI EDIFIZI DELLA SCENA DURANTE L'ETÀ GRECA

A. - LA SCENA DEL PERIODO PIÙ ANTICO.

1. Nello studio dei teatri greci le più gravi e complesse rovine – e quindi le difficoltà maggiori – s'incontrano, assai più spesso, negli edifizi della scena, i quali costituivano la parte meno resistente e, dirò anche, più caduca di tutto il teatro, essendo maggiormente soggetti a trasformazioni, per le nuove esigenze e il mutato carattere delle rappresentazioni teatrali. A questi motivi, generali per quasi tutti i teatri greci (in pochi la scena di età ellenistica rimase quasi immutata anche nell'età romana, come, per esempio, nei teatri di Oropos e di Nea-Pleuron e, in parte, anche in quello di Priene), si aggiunge, per il teatro di Siracusa, la distruzione quasi completa non solo di ogni fabbrica elevata, ma delle stesse fondamenta della scena, poche delle quali sono ancora conservate.

Nel principio delle accuratissime mie osservazioni, più volte rinnovate, i numerosi segni di devastazione impressi sullo scheletro già miserando della scena, dopo la sua completa distruzione, avvenuta nel primo quarto del secolo XVI, aumentavano le difficoltà e rendevano maggiormente intricato il problema di ricercare le linee fondamentali della scena greca. Chè non pochi degli squarci, delle buche, delle "vasche,, che si osservano nel suolo tormentatissimo sul quale sorgeva la scena (vedi le figure 26 e 27), sono da attribuire alla incosciente, rude opera di cavatori di pietra, o all'agreste lavoro di villani che, come sappiamo, ivi coltivavano, fino al principo del secolo XIX, alberi da frutta ed ortaglie; nè altrimenti era noto il luogo che come "l'orto di Reali,, e i passaggi a volta (c r y p t a e) di età romana, in gran parte ostruite da terre e da macerie, eran le stalle dell'orto, più volte ricordato dagli antiquarî siracusani, tra la fine del settecento e il principio del secolo passato.

Queste rovine così grame, che pur serbano tracce del sapiente lavoro umano in diverse età – tracce, a dir vero, assai intricate, e non chiare, se non al vigile occhio di un osservatore tenace – queste difficoltà gravi furono, appunto, quelle che distolsero da ogni studio e da ogni tentativo di ricostruzione della scena greca e romana un uomo che di tali studi era certamente maestro, il Puchstein (cfr. sopra, pag. 27).

2. — Due ordini di osservazioni devono guidarci, per cercar di comprendere le forme della scena nella sua prima età; le superstiti tracce dell'opera antica rimaste indelebili sulla roccia, e le relazioni di esse con la circonferenza dell'orchestra. I risultati di queste osservazioni obbiettive ci addurranno, senza sforzo di preconcette idee, alle comparazioni con le scene di alcuni altri teatri, ci indicheranno la via da seguire per la ricostruzione congetturale del teatro di Siracusa.

Fig. 24. — AVANZI DELLE SOSTRUZIONI DELLA SCENA, VISTI DA ORIENTE.

È noto che, a differenza di quel che avviene nei teatri romani, in quelli greci gli edifizî della scena sono materialmente separati dal theatron, col quale la scena non è mai collegata. Le párodoi segnano e seguono l'ultima parte dello spazio e della via interposti fra i due "corpi„ del monumento. Nel teatro di Siracusa — data la sua speciale conformazione e la gigantesca opera dell'intaglio — l'isolamento degli edifizî della scena potè compiersi incavando le párodoi dentro la collina, e poichè la continuazione di questo profondo intaglio, lungo tutte le due fronti meridionali del koilon, sarebbe stata opera troppo grave ed anche inutile, le párodoi furono chiuse, ad oriente e ad occidente, da due profondi tagli nella roccia, e perpendicolarmente ad esse furono aperte due altre vie, da mezzogiorno a settentrione, le quali da un canto mettevano in comunicazione le párodoi con l'esterno del teatro, e, dall'altro, isolavano gli edifizi della scena (vedi la pianta, Tav. III e la ricostruzione del teatro greco, fig. 29).

Compiuto, a mezzogiorno dell'orchestra, per la lunghezza di m. 34,90 da oriente a occidente, il grande spianamento destinato agli edifizi della scena, rimasero lateralmente due parti della collina non abbattute, di forma necessariamente quadrata, perchè risultante dai profondi intagli rettilinei operati per l'anzidetto spianamento e per l'apertura delle párodoi e delle vie laterali scendenti verso di esse. Anche sul fronte meridionale la roccia fu intagliata in correlazione organica con le costruzioni della scena. Così nacquero — ed era necessario

Fig. 27. — AVANZI DELLE SOSTRUZIONI DELLA SCENA, VISTI DA OCCIDENTE.

spiegarlo, credo per la prima volta – i due grandi "corpi„ quadrilateri di roccia, lunghi nel fronte verso le párodoi m. 14 (quello d'occidente) e m. 14,50 (quello di oriente), profondi l'uno m. 12,30, l'altro m. 10,80 circa; alti, sino alla superficie naturale della roccia non intagliata, m. 6,75 e m. 5,22.

Questi "corpi„ di roccia dalle pareti intagliate, noi chiameremo "piloni„ della scena, come quelli che ne racchiudevano e ne ricollegavano le costruzioni, le quali, nel piano superiore, si estendevano anche su di essi; e questi grandi "piloni„ sono, non solo per l'estensione e la profondità della scena, ma anche, come vedremo, per l'altezza del proskenion, caposaldi che nè tempo edace, nè rapacità o incuria di uomini poterono interamente abbattere.

L'architetto del teatro di Siracusa, come in tante altre parti, così anche nella costruzione della scena, seppe opportunamente trarre profitto delle condizioni del terreno; e la sola analogia ch'io conosca di questo espediente architettonico è quella del teatro di Sicione, nel quale la scena è similmente appoggiata e compresa fra rocce intagliate, la cui altezza ci svela in modo sicuro, come è stato osservato dagli archeologi, l'altezza del proskenion più antico, rimasto immutato nelle successive ricostruzioni [1].

Sulla grande spianata artificiale compresa fra i due piloni del nostro teatro, essendo il suolo costituito di compatta roccia calcare, l'architetto non sentì il bisogno di scavare le fondazioni a grande profondità: fece aprire nella roccia trincee capaci ma non profonde, il cui suolo, che doveva servire da letto di posa a uno o due filari di conci, sino alla euthynteria, o linea di risega esterna, fu accuratamente spianato con perfezione di tecnica, consueta negli edifizi greci di Siracusa. E dove la roccia, per un qualsiasi difetto naturale, non potesse offrire un solido letto di posa alle costruzioni, furono inseriti, con precisi adattamenti di linee, pezzi squadrati che colmassero i vuoti fino al livello degli spianamenti [2]. Sui quali, quando regola d'arte lo chiedesse, furon segnati gli allineamenti dei muri con brevi solchi graffiti sulla superficie.

Distrutti gli edifizî, asportate fin le più profonde assise di conci (pochi, qua e là, sfuggirono alle mani rapaci e pigre), rimasero solo gli spianamenti e le linee su di essi graffite sufficienti per indicarci – questo, almeno, in modo sicuro – la direzione, le distanze rispettive, la larghezza dei muri, per svelarci insomma, le principali forme architettoniche della pianta. Perciò su queste tracce io mi sono indugiato; e noi dovremo seguirle con occhio vigile, che nella ricerca più volte ritentata si avvezza al buio di queste estreme rovine. (Si osservino le piante, Tav. III e V, e si confrontino le fotografie, figure 26 e 27).

Due grandi muri paralleli correvano da oriente ad occidente (fig. 28): il primo C–D, che chiudeva a mezzogiorno gli edifizî della scena, è allineato con la fronte posteriore dei piloni.

---

(1) Vedi *Amer. Journ. of Archaeol.* V, 1889, tav. VI-IX; VIII, 1893, tav. XIII, p. 388; D. R., p. 118 e fig. 46; Puchstein, *Griech. Bühne*, p. 11 e 78.

(2) Alcune cavità, che ora si osservano negli spianamenti, sono certamente rude opera moderna di contadini; altre, probabilmente antiche, potrebbero essere fondi di pozzi, che erano stati scavati dentro la roccia, prima che questa fosse tagliata per la costruzione del teatro. Infatti sul piano dei piloni si osservano ancora due di tali pozzi, dentro i quali null'altro fu ritrovato, nella recente esplorazione, che terra e pietre. Quello del pilone occidentale, profondo m. 5,35, scende ad un livello di poco più alto che la sottostante spianata della scena. L'altro fu colmato in età antica con pezzi squadrati, per sistemare lo spianamento della roccia.

Strappi nella roccia, fatti da cavatori di pietra in età moderna, hanno distrutto la parte centrale delle fondazioni di questo muro, e alterato le strutture del pilone orientale. L'altro muro A-B, verso l'orchestra, era certamente quello principale, a giudicarne dalla maggiore larghezza dello spianamento incassato nella roccia, su cui si osserva, a tratti, il solco graffito denotante la fronte esterna della costruzione. Tra questi due muri paralleli scendono altri spianamenti ad essi perpendicolari (L-I, F-E, H-G), a distanze rispettivamente uguali e simmetriche. I due C-A e D-B più vicini alle fronti interne dei piloni, sono da considerare, e per l'ampiezza e per la stessa situazione, come i principali, insieme con quelli longitudinali prima descritti: essi sono i cardini dell'edifizio della scena; ed è della più grande

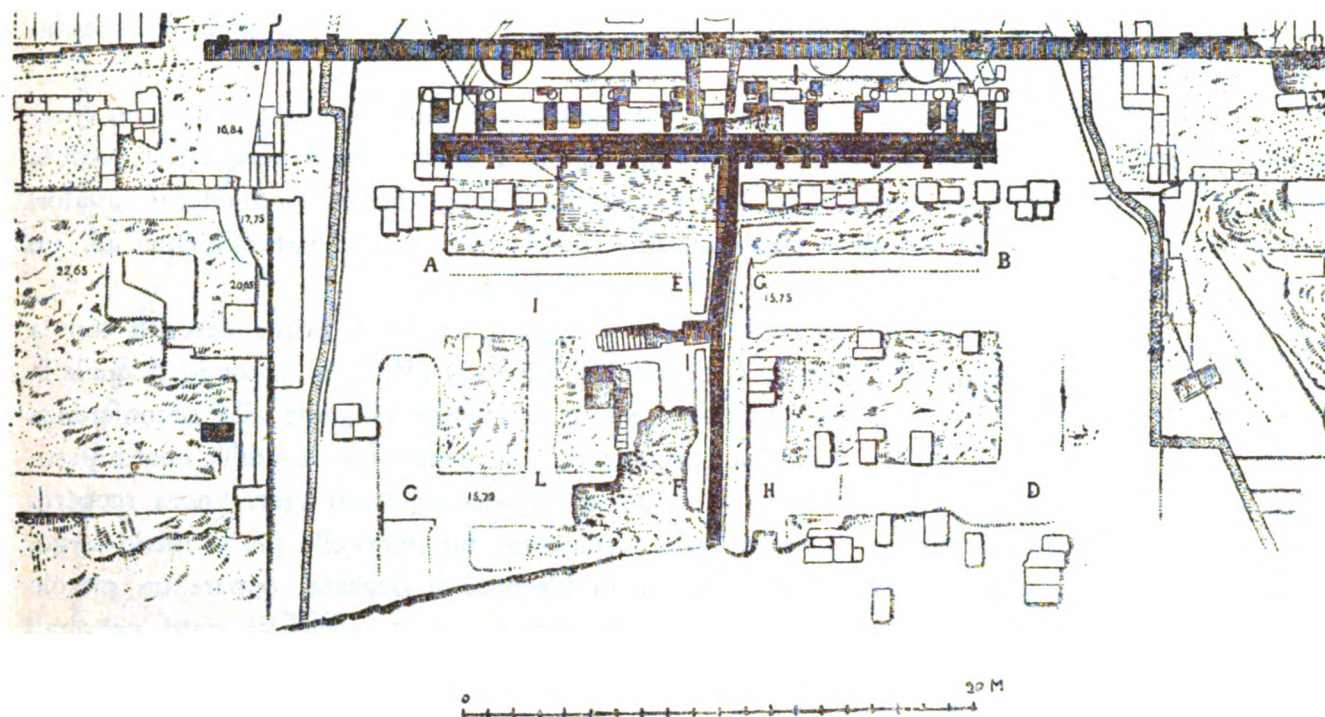



Fig. 28. — AVANZI DELLE FONDAZIONI DELLA SCENA.

importanza osservare che questi due muri scendevano oltre la linea segnata dal muro A-B, come nettamente e sicuramente dimostrano gli angoli delle trincee di fondazione, che salgono, appunto, verso settentrione. Questa osservazione capitale ci obbliga ad ammettere che i due muri C-A e D-B erano originariamente prolungati verso l'orchestra.

Il rettangolo racchiuso da questi muri perimetrali, è diviso in minori "spazi„ da muri intermedi di minore larghezza: i due nel mezzo sono equidistanti dall'asse centrale della scena e di tutto il teatro (H-G, F-E); di quello ad est rimangono ancora in situ alcuni conci della fondazione, la cui fronte corrisponde con grande esattezza al graffito segnato nello spianamento del muro contrapposto, distrutto in parte dai moderni cavatori di pietre. Questo muro doveva attraversare il primo tratto del cunicolo che prima abbiamo descritto; infatti nell'intagliare la scala di accesso, fu lasciato un diaframma di roccia, che ora è solo in parte spez-

zato. Al secondo muro provvisorio del lato occidentale L–I, non pare risponda un altro simmetrico nel lato d'oriente, o perchè le tracce siano interamente scomparse, o perchè realmente non vi fosse mai stato.

Il prolungamento dei muri C–A e D–B verso l'orchestra – necessariamente da ammettere, per l'esistenza degli angoli A e B – sembrerà dubbio a chi, guardando la pianta, osservi le sostruzioni di grandi conci allineati con la fronte dei piloni: ma queste sostruzioni – come dimostreremo a suo luogo – sono sovrapposte e posteriori alle più antiche forme architettoniche di quella scena che noi ora cerchiamo di indagare. Infatti, sia nella spianata che si stende fra i due piloni, sia nell'orchestra, le rovine, pur essendo così povere e tormentate, mostrano i segni di età diverse, poichè, come sapremo, appartengono a' varî periodi della vita del teatro, dal secolo V av. Cr. ai tempi imperiali romani e, certo, fino a quelli della decadenza ultima della civiltà classica.

Spianamenti e trincee di fondazioni si osservano anche sulla superficie dei piloni: chiarissimi in quello occidentale, del quale si possono seguire i quattro muri perimetrali (vedi la pianta, Tav. III), meno chiari nell'altro, le cui strutture furono alterate da moderni cavatori di pietre. Essi erano in correlazione organica con quelli della scena, naturalmente ad un livello più alto, corrispondente al piano superiore (episkenion).

3. - Veniamo ora a considerare le relazioni degli spianamenti prima descritti con la estensione e con la forma dell'orchestra. Il canone di Vitruvio (V, 7, 1), secondo il quale la scaenae frons del teatro greco deve trovarsi su di una linea tangente alla circonferenza massima dell'orchestra (a quella, cioè, che gira attorno alla prima fila di sedili), non è assoluto, nè generale: e questo ha dimostrato lo studio scientifico dei teatri greci finora scoperti. Spesso fra questa circonferenza e il muro della scena corre un intervallo più o meno largo, come nei teatri di Atene, del Pireo, di Epidauro, di Oropos, di Segesta; oppure un piccolo intervallo, come in quelli di Magnesia e di Delo; ma non mancano esempî di teatri, nei quali codesta tangenza è precisa, come in quelli di Nea-Pleuron e di Priene; oppure la circonferenza oltrepassa di poco la linea della scaenae frons, come in quelli di Sicione e di Efeso.

È da osservare che, per la precisa e completa applicazione del canone vitruviano, dovremmo trovare non solo la scaenae frons tangente alla circonferenza massima dell'orchestra, ma la finitio proscenii, cioè la fronte del proscenio con colonne, coincidente con uno dei lati dei tre quadrati inscritti nella circonferenza dell'orchestra. Una concordanza così assoluta o, almeno, prossima, si trova soltanto in pochi teatri, come, per esempio, a Priene, ad Efeso, a Delo: in quelli, cioè, di età ellenistica e di quel "tipo„ dal quale deriva il canone di Vitruvio o della fonte che egli seguì, nel descrivere il teatrum Graecorum, nel quale – come è noto – non può riconoscersi il teatro greco di età classica.

Nel teatro di Siracusa, la circonferenza massima dell'orchestra, ora per la prima volta geometricamente conosciuta, passa sullo spianamento A–B (confronta lo "schema della costruzione geometrica„ nella fig. 12): ed è perciò dimostrato con sicurezza assoluta che il muro, del quale rimangono le tracce su questo ampio e profondo spianamento, era quello della "scaenae frons„ ed era tangente alla circonferenza massima dell'orchestra.

Quali forme ebbe codesta "scena„ lapidea più antica? Per indagarle, fermiamo ancora la nostra attenzione sul fatto che il muro A–B, non raggiungeva, ai due lati, le fronti interne dei piloni di roccia, ma a circa quattro metri da esse, formava angolo coi due muri perpendicolari e paralleli C–A e D–B, i quali procedevano verso l'orchestra. Questi due muri,

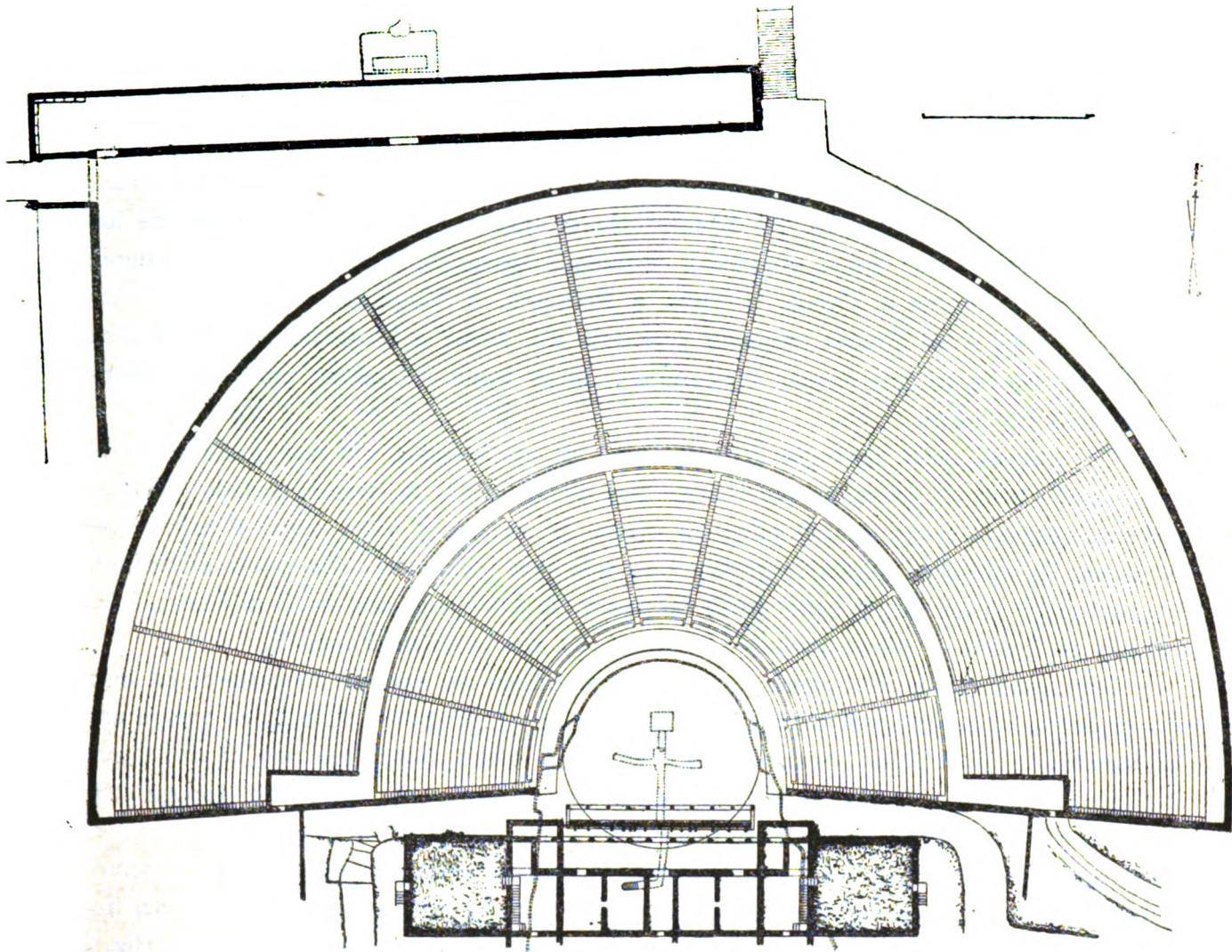



Fig. 29. — RICOSTRUZIONE DEL TEATRO GRECO
(Sono indicati con diverso tratteggio i successivi periodi della scena).

insomma, sono quelli dei parascenî sporgenti ai due lati della "scaenae frons„, e appoggiati ai piloni di roccia.

Che i grandi piloni non possano, essi stessi, considerarsi come parascenî (almeno in questa più antica età del teatro classico) risulta da varie ragioni. Infatti le perpendicolari abbassate dalle loro fronti interne, cioè rivolte verso la scena, cadono sui muri di sbarramento del koilon, a quattro metri, circa, di distanza dagli angoli formati da questi muri con la prima fila dei sedili. Cosicchè l'apertura o larghezza del fronte della scena risulterebbe enormemente più grande che l'apertura massima del théatron, se i piloni fossero veri e proprî parascenî.

Ben è vero che un fatto simile, quantunque in proporzioni molto minori, troviamo nel teatro di Segesta, nel quale l'apertura della "scena" supera lateralmente di circa m. 1,30 quella del théatron [1]; ma pur senza voler contare che la differenza delle due misure è molto più piccola, dobbiamo, invece, dar grande peso alla considerazione che il teatro di Segesta è, nelle sue origini, di età assai più tarda che quello di Siracusa; appartiene al pieno periodo ellenistico, durante il quale i parascenî, perduta la originaria destinazione pratica e "funzionale", in relazione con le esigenze delle rappresentazioni teatrali nel piano dell'orchestra, vanno anche perdendo l'antica forma tectonica utile, e si trasformano in pure forme ornamentali, come nel teatro di Dionysos di età ellenistica e in quello del Pireo (parascenî di profondità minima) o in quello di Epidauro (profondità minima, e brevissima larghezza, di un solo intercolunnio nel fronte). Nè l'evoluzione si arresta a questo cambiamento da forme utili in forme decorative; chè i parascenî, comunque sporgenti, scompaiono, e prevalgono i parascenî rettilinei, come a Priene, a Delo, a Pergamo, a Magnesia, ad Efeso, ad Assos, e come ad Oropo e ad Eretria (secondo periodo). Ed anche a Siracusa, nell'età ellenistica, il proscenio assume codesta forma, allineandosi con le fronti dei piloni: ciò che vedremo e dimostreremo tra breve.

Or dunque, nella tipologia della "scena" di età classica, ciò non è da ammettere; nè tale destinazione di parascenî potrebbero mai avere avuto, in nessun periodo del teatro, questi così massicci e così grandi piloni di roccia, la cui fronte volta verso il teatro supera i 14 metri. Parascenî di questa larghezza non solo non sono noti nella storia architettonica del teatro greco (i più larghi sono quelli del teatro di Dionysos, con m. 7 di fronte, e quelli del teatro di Eretria – primo periodo – con m. 6), ma sono inconcepibili.

Non spenderemo altre parole per liberare il campo da assurde congetture; ed insisteremo, piuttosto, su queste indelebili tracce lasciate dai muri maestri della scena e dagli altri, i quali formavano un insieme organico, che ci richiama subito ai tipi più noti di edifizî simili.

Riconosciuta la larghezza dei parascenî, che naturalmente dovevano appoggiarsi ai fianchi dei piloni, difficile riesce determinare fino a che punto essi sporgessero verso l'orchestra, perchè le posteriori trasformazioni delle fabbriche della scena modificarono e sconvolsero talmente quella parte del suolo nella quale avremmo potuto ritrovar le tracce del fronte dei parascenî, che la loro profondità, così come è segnata nella nostra ricostruzione, (fig. 29) deve ritenersi congetturale, quantunque desunta da elementi di fatto e da comparazioni che appariranno chiari nel seguito della dimostrazione.

I muri dei parascenî, appoggiati ai fianchi dei piloni vengono a cadere sul piano delle párodoi, il quale è, ora, ad un livello più alto (quota m. 16,84) che quello dell'orchestra (quota m. 16,40). Mi sembrava incomprensibile, in un primo esame delle rovine, che nel teatro di età classica, párodoi e orchestra – due parti, cioè, che dovevano essere in immediata, diretta e facile comunicazione, per i movimenti, spesso rapidi, degli attori e del coro e per l'accesso di carri e simili – fossero a notevole dislivello, come si vede dai bassi ma

---

(1) Ricavo questa misura dalla pianta del Serradifalco, *Antich. d. Sicilia*, vol. I, tav. XI, della quale non possiamo fidarci, e dallo schizzo, anch'esso non definitivo, pubblicato dal Puchstein, *Griech. Bühne*, pag. 112, fig. 32.

incomodi scalini che si trovano allo sbocco delle párodoi. Ma non tardai a riconoscere che il suolo roccioso, sul quale rimangono le rovine della "scena" e tutta la superficie dell'orchestra furono abbassati, certamente in età romana, per le esigenze delle nuove e diverse costruzioni. I margini bassi che circoscrivono gli spianamenti sono avanzi delle "trincee" – prima più profonde – incassate nella roccia per le costruzioni dei muri. Il livello delle párodoi, le quali non servivano più al fine primitivo, rimase per tal modo sopraelevato.

Osserviamo anche che dalla superficie degli spianamenti (quota m. 15,75) a quella delle párodoi la differenza è di circa un metro; e doveva esser colmata da due filari di conci delle sottofondazioni. Vediamo, infatti, che le costruzioni di età ellenistica ancora conservate raggiungono con un solo filare di conci, alti circa m. 0,50, la superficie che la roccia

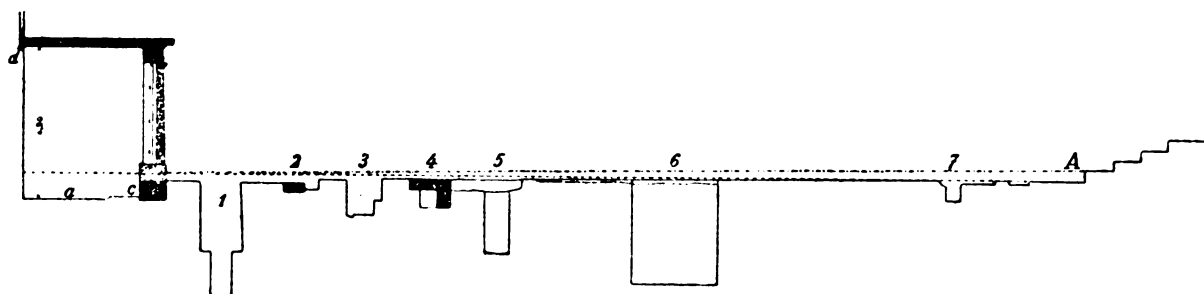



Fig. 30. — DIMOSTRAZIONE GRAFICA DEL LIVELLO ORIGINARIO DELL'ORCHESTRA E DELLA SCENA. (La linea *A* segna il livello originario dell'orchestra e della scena greca. - *a*: spianamento della roccia per le fondazioni della scena più antica. - *c*: fondazione del proscenio ellenistico. - *d*: risega nel "pilone" di roccia 1: canale dello auléo. - 2: fondazione del proscenio ligneo. - 3: canale del sipario di età romana. - 4: acquedotto. - 5: cunicolo laterale sotto l'orchestra. - 6: "Cella" del grande cunicolo sotto l'orchestra. - 7: Acquedotto intorno all'orchestra).

ora presenta (vedi la fig. 30). Esempî di simili abbassamenti dell'orchestra in relazione con le rinnovate costruzioni della scena, troviamo nei teatri di Megalopoli e di Eretria [1].

Tolta di mezzo anche questa apparente difficoltà, vediamo quale fosse la destinazione pratica ed architettonica dei piloni ai quali i parasceni erano addossati: e non tarderemo a riconoscere che essi trovano il più chiaro confronto in quei "corpi" o ali laterali che nei teatri di Atene, del Pireo ed anche di Epidauro fiancheggiavano gli edifizî della scena, con i quali essi sono organicamente ed architettonicamente congiunti. Onde io non credo che abbia ragione il Puchstein nel crederli posteriormente addossati ai parascenî, per sostenere rampe d'accesso o per altro fine pratico sopraggiunto [2]. Nè vale a rendere accettabile questa congettura l'osservazione che altri teatri con parascenî sporgenti (quello di Eretria del primo periodo, e quelli di Segesta e di Tyndaris) non abbiano questi "corpi" laterati. E, in ogni caso, quelli del teatro di Siracusa non possono dirsi mai posteriori, perchè nacquero prima degli stessi parasceni, e rimasero in tutte le fasi del teatro, fino all'età romana, sia perchè abbatterli sarebbe stata opera non lieve, sia perchè la loro utilità statica nel piano inferiore, e pratica

(1) D. R., p. 135, fig. 55; pag. 114, fig. 45.

(2) Vedi Puchstein, *op. cit.*, p. 100 ss. e 134 s. Le "ali" laterali dei proscenî nel teatro di Dionysos sarebbero sorte, secondo il P., soltanto nel periodo ellenistico, quando la scena fu trasformata con l'aggiunta di rampe laterali, per sostenere le quali sarebbero stati addossati ai parascenî i due corpi di fabbrica allungati, di cui esistono le rovine.

per i locali annessi al piano superiore della scena, è, di per sè stessa, evidente. Le loro fronti, inoltre, formavano, utilmente, una delle pareti delle párodoi, incassate dentro la roccia.

Come nella scena del primo periodo del teatro di Dionysos, così anche a Siracusa, i parascenî sporgenti occupavano una parte delle párodoi, lasciando, però, sufficiente spazio libero per il passaggio al quale queste parti del teatro erano destinate. (Vedi la ricostruzione fig. 31 e cfr. D. R., Tav. II e IV).

Trovate, così, le forme fondamentali della scena, osserviamo che la circonferenza minore dell'orchestra – quella, cioè, dell'orchestra vera e propria – non solo si scosta, di più che due metri, dalla fronte della scena, ma non interseca gli angoli dei parascenî, le cui fronti rientrano in parte nell'apertura o larghezza del théatron (cfr. fig. 12).

Or tutte queste forme e tutti questi caratteri sono quelli della scena del teatro greco nell'età classica; e trovano i confronti più sicuri e più istruttivi nella scena più antica del teatro di Atene [1] e in quella di Eretria (primo periodo). Ad Atene i parascenî sporgono dal muro di fronte della scena per la profondità di m. 5, con una larghezza di m. 6,65; ad Eretria queste misure sono, rispettivamente, m. 5,60 e m. 5,05; la ricostruzione nel teatro di Siracusa, ci dà, m. 5,80 per m. 6,75. Lo spazio compreso fra i parascenî è lungo nel teatro di Atene m. 20,95, in quello di Eretria m. 20,05 in quello di Siracusa m. 23,80. La profondità è, relativamente, molto maggiore che quella di altre più recenti forme architettoniche della scena, essendo l'alto logeion di posteriore età ellenistica (che noi conosciamo esattamente in molti teatri) profondo soltanto da due a tre metri, raramente poco più. Ma anche nell'età ellenistica – dove e quando questo tipo architettonico della scena con i grandi parascenî fu conservato – la profondità dello spazio riserbato agli attori, dinanzi alla scaenae frons, rimase notevolmente maggiore che in altri tipi coevi. Questo noi possiamo osservare nel teatro di Segesta, nel quale i parascenî hanno la sporgenza di m. 3,22 e in quello di Tindari, con la sporgenza di m. 3,50: misure che appariranno assai più notevoli, se si considera la relativa piccolezza di questi due teatri. Ed è della più grande importanza osservare che in tre dei teatri greci della Sicilia, finora conosciuti e studiati (Siracusa, Segesta, Tindari), la scena ha le forme architettoniche derivate da un medesimo tipo, che noi chiameremo attico-siceliota. A questo tipo si ricollega anche la più antica scena del teatro di Pompei, pertinente all'età ellenistica, quale si è rivelata per gli scavi e per gli studi recenti [2].

Continuando ad esaminare le forme di questi parascenî, è da aggiungere che ci manca

---

(1) Per "scena più antica„ del teatro di Dionysos io intendo quella che è ancora possibile riconoscere nelle rovine del monumento come prima costruzione stabile con i parascenî profondi, pertinente all'ultimo terzo del secolo V. Le sue forme fondamentali rimangono in quella costruzione che il Dörpfeld attribuisce agli anni dell'amministrazione finanziaria di Licurgo (vedi gli accenni prima fatti contro la teoria cronologica del Dörpfeld, a pag. 11 s.). Nel corso del secolo IV furono certamente, eseguite, nel teatro di Atene, nuove costruzioni condotte a termine da Licurgo. Il proscenio con colonne doriche, e con i parascenî assai meno profondi di prima (vedi D. R., tav. IV) è di età ellenistica e fu costruito non già come fronte della scena (opinione del Dörpfeld che è da ritenere inaccettabile, per l'età ellenistica), ma come sostegno dell'alto e stretto logeion, considerate le mutate esigenze delle rappresentazioni drammatiche.

(2) Per il teatro di Segesta, vedi i libri prima citati. La ricostruzione probabile della scena di quello di Tindari è data dal Puchstein, *op. cit.*, p. 117 ss. fig. 35. Per la scena del teatro di Pompei nell'età ellenistica, vedi *Römische Mitteil.* XXI, 1906, p. 1 ss. (esposizione critica degli scavi recenti, fatta dal Mau), e cfr. le osservazioni del Puchstein, (in *Arch. Anzeiger*, 1906, p. 301 ss.) Vedi anche Mau, *Pompeji in Leben u. Kunst*, 2 ediz., p. 149 ss.

ogni elemento per affermare se le loro fronti possano essere state adornate di colonne. Le ebbero, forse, i parascenî del teatro di Dionysos nel IV secolo; ma estendere, come ha fatto il Dörpfeld, il colonnato a tutta la fronte del proscenio, è congettura non fondata sull'esame delle rovine; ed è sembrato anche un errore, dal lato architettonico e stilistico, ammettere, nel IV secolo, colonne addossate lungo tutta una parete, come il Dörpfeld ha supposto nella sua ricostruzione, attribuendo all'architettura greca di età classica una disposizione che può trovare confronti soltanto in quella romana [1].

Nulla sappiamo delle forme dell'alzato nei parascenî del teatro di Eretria, e quindi della loro decorazione architettonica. Scendendo ad esempi di età assai più recente, dobbiamo

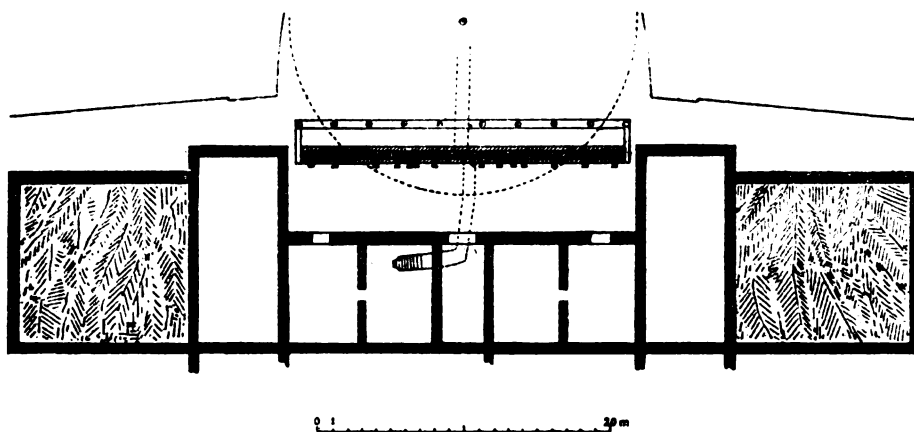



Fig. 31. — RICOSTRUZIONE DELLA SCENA GRECA PIÙ ANTICA E DEL " PROSCENIO LIGNEO ".

venire al teatro di Segesta, nel quale certamente le fronti dei parascenî erano costituite da una parete continua su podio sagomato, che meglio descriveremo più innanzi.

In così grande incertezza, non è possibile congetturare quali siano state le forme architettoniche nella scena del teatro di Siracusa, non solo per le fronti dei parascenî, ma per il muro del proscenio, nel quale dovremmo supporre una porta centrale — e di questa abbiamo gli elementi nella interruzione del grande spianamento — e due laterali, come ad Eretria. Dobbiamo, quindi, esser paghi di aver potuto, almeno, riconoscere nel loro insieme le linee della pianta di questa più antica scena, edificata certamente fra il V e il IV secolo.

La cronologia di questo "tipo" della scena, nelle rovine dei teatri più antichi, ci riporta, infatti, a tale età. Pel teatro di Eretria si è affermato che una parte delle costruzioni della scena risalga al quarto e anche al quinto secolo [2], e pel teatro di Atene, ho espresso sopra la mia opinione, fondata sulle osservazioni e sugli studî da altri e da me stesso compiuti.

---

(1) È noto che questa parte della ricostruzione del Dörpfeld è stata giudicata per molteplici ragioni, inconsistente. Io non posso, qui, che riferirmi, principalmente, alle critiche del Bethe, in *Götting. gel. Anz.*, 1897, p. 720 ss.; del Puchstein, *op. cit.*, p. 131 ss.; del Petersen, in *Jahrb. d. Inst.* XXIII, 1908, p. 33 ss; del Versace, *ibd.* XXIV, 1909, p. 194 ss. - A mio credere, però, le osservazioni del Dörpfeld (in D. R., p. 62 ss.), sulla nuova messa in opera dei pezzi di un parascenio più antico nella ricostruzione dell'età ellenistica, non possono essere trascurate; e ci lascian supporre che nel IV secolo le sole fronti dei parascenî abbiano avuto le colonne.

(2) Vedi D. R., p. 113; e cfr. le osservazioni dei Puchstein, *op. cit.*, p. 126.

Quanto al teatro di Siracusa, noi possiamo affermare soltanto questo: che le fondazioni nelle quali abbiamo riconosciuto la pianta della scena più antica sono anteriori alle rovine sovrapposte, che sapremo, con sicurezza, esser quelle della scena di età ellenistica.

Ma queste forme costruttive stabili, devono farci supporre, specialmente nel teatro di Dionysos, altre simili più antiche; poichè questo tipo della scena non deve considerarsi altrimenti che come la fedele "traduzione„ in pietra della scena lignea di Agatharchos: e, come ad Atene, così sarà anche avvenuto altrove, specialmente a Siracusa, il cui teatro ha tradizioni in parte comuni con quelle di Dionysos. Eschilo non avrà portato a Jerone soltanto la sua tragedia, ma preziosi insegnamenti sul modo di rappresentarla; e la tradizione di questi scambî di idee sarà rimasta viva anche dopo la rappresentazione dei Persiani, e avrà ripreso nuovo vigore ai tempi di Dionisio, che ad Atene, come è noto, cercava ansiosamente la consacrazione della sua fama di poeta tragico.

Io sono pienamente persuaso che questo tipo della scena ci riporti, nelle sue forme più antiche — anteriori, cioè, all'età ellenistica — a quello stadio di evoluzione della tragedia greca, durante il quale la rappresentazione esigeva che attori e coro stessero in continua e reciproca correlazione, dinanzi al prospetto della scena. Nessun altro fine potrebbero avere avuto i grandi e profondi parascenî e la lunga parete del proscenio retrostante, che quello di circoscrivere topograficamente l'azione drammatica, permettendo agli attori di uscire dalle porte del proscenio e da quelle laterali (versurae) dei parascenî. Escludo, quindi, per questa età e con queste forme della scena, il logeion sostenuto da un alto proscenio con colonne, disteso tra le fronti dei parascenî; e credo, insomma, che la teoria del Puchstein (rappresentazione sull'alto e stretto logeion) sia inconfutabile e vera per l'età post-classica, che sia invece erronea, se estesa — come ha fatto lo stesso Puchstein — alla precedente età classica; e perciò la teoria del Dörpfeld (rappresentazione al livello dell'orchestra dinanzi al proscenio) io la stimo falsa per l'età ellenistica, durante la quale il proscenio a colonne non ha altra funzione che quella tectonica e statica di sostegno del logeion. L'uno e l'altro di codesti due profondi conoscitori del teatro antico avrebbero riconosciuto ciascuno una parte sola della verità; l'uno e l'altro non avrebbero dato adeguata importanza alle diverse e progredienti esigenze pratiche della rappresentazione, nella evoluzione della tragedia e della commedia greca [1].

Con quali precise forme architettoniche si presentasse lo spazio destinato agli attori, non è possibile saperlo. Da sottili osservazioni sulle tragedie posteriori all'anno 427, è sembrato di poter desumere che lo "spazio„ chiuso fra i parascenî e il proscenio dovesse essere leggermente più alto del livello dell'orchestra, in modo, però, che attori e coro potessero stare in facile e diretta comunicazione, per mezzo di qualche scalino [2]. Ma quantunque, a mio

(1) Come per le ricerche speciali sulla cronologia e sulle diverse fasi costruttive del teatro di Dionysos, così per una trattazione generale su tutta la questione del teatro greco, devo qui contentarmi di poche enunciazioni necessariamente dommatiche. Vedi, intanto, il buon riassunto (nella citata *Einleitung* di Gerke-Norden, I, p. 301-306) che E. Bethe ha fatto della questione del teatro, venendo a conclusioni che a me sembrano, in gran parte, accettabili, specialmente per la cronologia e per il lato filologico della questione. Manca ancora una trattazione della scena greca nella sua evoluzione "tipologica„ e nelle sue forme architettoniche dell'alzato, ch'io credo possan conoscersi, almeno per l'età ellenistica. [Così scrivevo nel 1915: vedi, ora, i libri citati nella *Prefazione*].

(2) E. Bethe, *Prolegomena zur Gesch. d. Theaters*, p. 204 ss.

credere, questa modica elevazione soddisfi, quasi, ad un bisogno estetico, nel raffigurarsi idealmente le semplici, severe linee architettoniche della scena di età classica, nè le rovine dei teatri di Atene e di Eretria, nè, tanto meno, quelle del teatro di Siracusa ci apprestano alcun elemento reale di giudizio.

4. — Certo è, però, che l'esame dei drammi, posteriori all'anno 427 ed ancora esistenti, ci costringe ad ammettere nuove e cresciute esigenze della rappresentazione, che sempre più tendeva alla "illusione scenica,,, per mezzo di macchine e di apparati, dei quali grammatici tardi ci parlano ripetutamente, ma in modo oscurissimo quanto alla loro forma e al loro uso.

Or io credo che le rovine della scena del teatro siracusano arrechino, per i problemi relativi al modo in cui avveniva la rappresentazione in età classica, un contributo di grandissima importanza, da nessuno ancora messo a profitto, perchè il monumento non era stato mai metodicamente esplorato e studiato. Alla distanza di m. 4,50 dalla fronte della scena, e con essa parallelo, è scavato nella roccia un "canale,, lungo m. 22,10, largo m. 1,15, profondo m. 3,10. Due forti riseghe laterali, alla profondità di m. 1,90, ne restringono la larghezza a m. 0,55 (osserva la pianta, Tav. V, e la sezione verticale, fig. 32). Lungo la parete volta a nord sono intagliate, per tutta la profondità, quattordici "incassature,, in forma di grandi asce con alette, distribuite in gruppi simmetrici a destra e a sinistra dell'asse del teatro (figura 33 e 34). Su ciascun lato, a contare dall'estremità del canale, la seconda, B, la quarta, D, la quinta, E, e la settima, G, sono più profonde; – la prima, A, la terza, C, e la sesta, F, sono meno profonde, si arrestano cioè alla risega segnata con la lettera *E* nella sezione verticale, ed hanno nel piano inferiore un'intaccatura ad ascia, profonda sei centimetri come si vede nella sezione orizzontale (fig. 35). Osserviamo ancora, che i gruppi di codeste incassature sono distribuiti in modo da lasciare un grande spazio libero nel mezzo, fra G–G', e due spazî minori, rispettivamente dopo le prime due di ciascun lato, fra B–C e C'–B', come se questi spazî liberi stessero in corrispondenza di tre porte. Le altre particolari strutture, non facili ad esser descritte con la parola, sono rese chiare dalla pianta e dalle figure qui riprodotte.

Trattasi di un'opera grandiosa e veramente mirabile, sia per le forme che rivelano un complicato e sapiente meccanismo, sia per assoluta perfezione e finezza di tecnica. La conformazione delle incassature è tale da suggerire l'idea – anche a chi delle questioni sugli antichi meccanismi teatrali non sia affatto informato – che esse siano state concepite ed eseguite in modo che dentro le precise e levigate pareti potessero muoversi facilmente travi in esse inserite, ed altri ignoti ordegni ed attrezzature, che il profondo canale doveva poi nascondere agli spettatori. In che modo codesti ordegni agissero e a qual fine servisse ciascuna parte dell'opera, che serberà forse per sempre i suoi secolari misteri, non è possibile spiegare esattamente. Ci soccorrono soltanto le sicure analogie con i "canali dei siparî,, nei teatri romani di Pompei, di Ercolano e di Arles [1], nei quali, però, se la conformazione generale può cre-

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi* IV, p. 64, tav. XXXIII (Teatro di Pompei), e tav. XXXVI (Teatro di Ercolano). - Per quello del teatro di Arles, vedi Caristie, *Monum. ant. à Orange*, tav. XXXIV. Quest'ultimo sembra meno lontano, nelle forme delle incavature, da quello del teatro di Siracusa. Chi voglia poi vedere come probabilmente funzionassero i meccanismi del teatro di Pompei, legga le ingegnose spiegazioni date dal Mazois *(l. cit.)*.

dersi derivata dagli stessi principî fondamentali, le strutture particolari e la tecnica appaiono assai meno sapienti e precise.

Non può esser dovuto al caso – tale congettura sarebbe assurda! – che questa misteriosa opera del teatro di Siracusa sia inclusa, da oriente ad occidente, tra i muri cardinali della scena più antica, e perciò fra i parasceni; sicchè deve ritenersi impossibile ogni sua relazione con la successiva riforma della scena ellenistica, non solo perchè questa aveva il fronte più esteso, ma anche per altri motivi tecnici che chiari appariranno nel seguito della mia esposizione. Egualmente è da escludere che quest'opera abbia fatto parte della scena romana (della quale riusciremo a scoprire, con sufficiente esattezza, limiti e forme), sia perchè con essa non ha alcuna relazione topografica, sia per la tecnica accuratissima che nulla ha di comune con tutti gli altri lavori compiuti in età romana nel nostro teatro, sia, e principalmente, perchè la scena romana ha il suo "canale del sipario" sulla linea del pulpitum, molto più innanzi verso il mezzo dell'orchestra, canale che è molto più esteso (vedi le Tav. III e V), secondo esigeva la larghezza della grande scena di quei tempi; e, studiandolo, vedremo come e quanto diverse ne siano le strutture e la tecnica.

Fig. 32. — SEZIONE S-N DELLE SOSTRUZIONI DELLA SCENA.
(*a*: canale dello auleo - *b*: fondazioni del proscenio ligneo - *c*: canale del sipario del teatro romano - *d*: acquedotto).

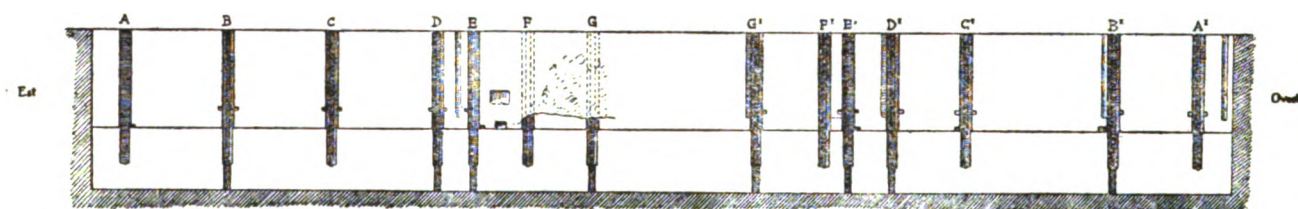



Fig. 33. - IL CANALE DELLO AULÉO (PROSPETTO DELLA PARETE DI FRONTE AL KOILON).

Qualunque destinazione si possa attribuire al canale compreso fra i cardini della scena greca, è certo, però, che esso è molto diverso e più antico che quello romano: e deve quindi egualmente escludersi che esso sia stato scavato in età romana, e non per il sipario, ma per

supponibili meccanismi usati nelle rappresentazioni [1], anche perchè, come abbiamo detto, esso non ha alcuna relazione topografica ed organica con la scena romana.

La sua relazione con un "proscenio" che stava dinanzi ad esso, e che non abbiamo

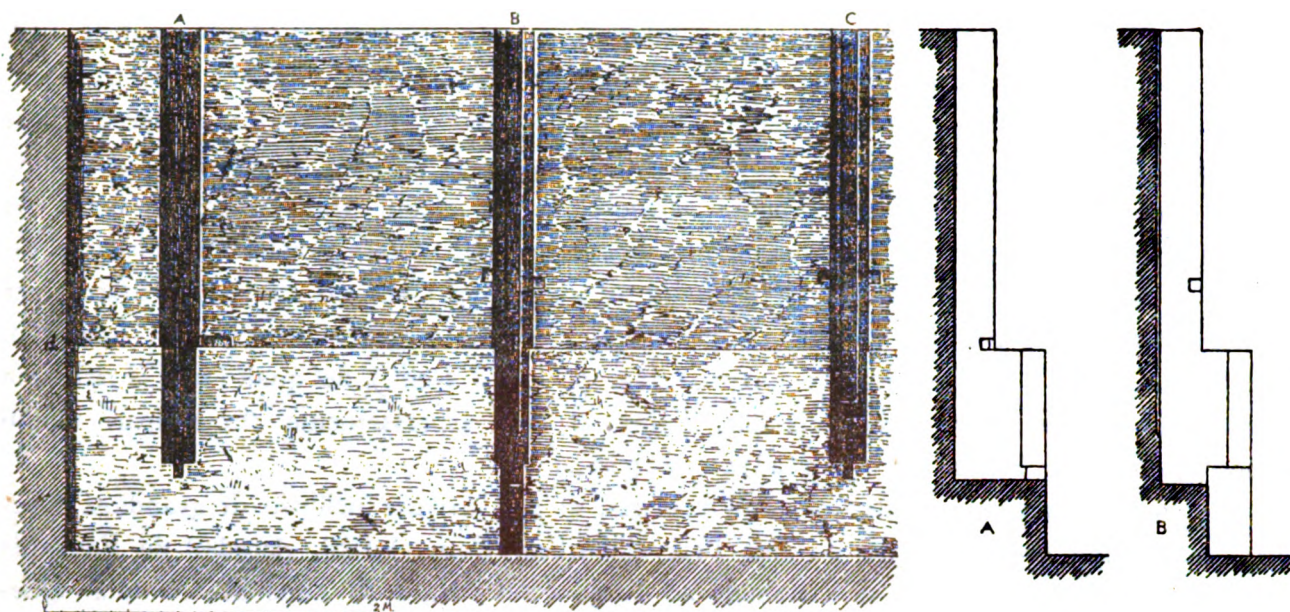



Fig. 34. — PARTICOLARE DELLA PARETE: PROSPETTO DELLE "INCASSATURE" E SEZIONI VERTICALI DELLE PRIME DUE.

ancora descritto, appare evidente da un primo sguardo alla pianta; ma le rovine ci diranno con assoluta sicurezza, che questo proscenio è posteriore al canale. Onde, pur ammettendo la possibilità di una relazione voluta fra le due opere, devo escludere che il canale sia stato scavato in servizio del piccolo proscenio aggiunto.

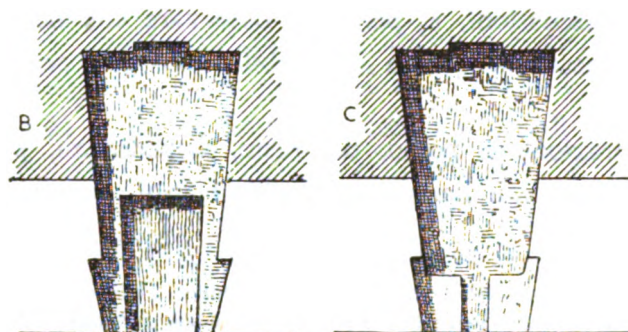



Fig. 35. — SEZIONE ORIZZONTALE DELLE "INCASSATURE" B E C.

A quale fine, dunque, fu destinata in origine quest'opera di grande e lungo lavoro, oltre che d'insigne finitezza tecnica? La risposta prima e quasi spontanea — che l'opera,

(1) Vedi, per esempio, come in Apul. *Metamorph*. X, 29-33, è descritto lo "sprofondamento" di uno di questi apparati scenici rappresentanti il monte Ida, come sfondo per un "ballo" *(pyrriche)*, nel quale si svolgeva l'azione del Giudizio di Paride. Ma per queste "sparizioni o sprofondamenti" sotto l'ampio *pulpitum* della scena romana, che aveva il suolo di tavole, i "trabochetti" potevano essere assai facilmente disposti e improvvisati, secondo l'occasione.

cioè, servisse come "canale del sipario„ della scena greca — io ho voluto dedurla da una serie di esclusioni, perchè so quanto questa affermazione possa turbare il giudizio — o, dirò meglio, il pregiudizio — di molti sulla vecchia questione del sipario. Per l'esistenza, anzi per la necessità di esso anche nel teatro greco, invano esposero le loro salde dimostrazioni, dedotte dall'esame dei drammi esistenti, uomini di grande competenza, fra i quali C. O. Müller e Fr. Wieseler [1]: poichè prevalse lo scetticismo derivante dal fatto che in nessun teatro greco, tra quelli finora studiati, si è potuta riconoscere l'esistenza di opere adatte agli ordegni meccanici necessarî per abbassare ed alzare il sipario; opere che sono state invece, chiaramente ed indiscutibilmente riconosciute in alcuni teatri romani, come da scrittori romani ci sono state tramandate non poche e molto chiare notizie sull'esistenza del sipario [2]. Io credo che il solo nome (*αὐλαία* = aulaeum) sia già un sicuro indizio per la derivazione greca nell'uso romano, e credo che meritino maggior attenzione i luoghi di Polluce (IV, 122) e di Donato (De Comoedia, p. 12, 3 Reiff.), dei quali l'uno ci richiama all'uso della parola in età greca classica, l'altro ci dice espressamente che i siparî dipinti furono introdotti a Roma ex "Attalica regia„.

Un altro argomento, desunto dall'analogia, si può trovare nell'uso di grandiosi "velarî„ nei templi greci, almeno durante l'età ellenistica. Sono, infatti, ricordati da Pausania (V, 12, 4) quelli del tempio di Artemide ad Efeso e del tempio di Zeus ad Olimpia. Quest'ultimo serviva probabilmente per essere disteso dinanzi alla statua colossale criselefantina di Zeus, il celebratissimo capolavoro di Fidia, alto circa 14 metri; e, secondo l'esplicita testimonianza di Pausania, non lo tiravano in su verso il soffitto del tempio, come si faceva di quello di Efeso, ma, allentando le corde, lo abbassavano sul pavimento. Or questo "meccanismo„ non può non ricordare quello, ben conosciuto, del sipario nel teatro romano. Del grande velario di Olimpia, del suo uso e del suo funzionamento molto discussero i dotti della fine del secolo XVIII e della prima metà del sec. XIX [3]; ma pur non essendo qui il caso di rievocare quelle dotte discussioni, è, però, da osservare che nelle più recenti ricerche sul teatro antico fu troppo trascurata questa innegabile analogia, per dimostrare l'esistenza del sipario nella scena greca.

Da questa dimostrazione io posso, del resto, dispensarmi, poi che studiosi di grande competenza nelle questioni teatrali hanno, negli ultimi anni, con molta ed esauriente dottrina,

---

(1) Vedi le notizie e le indicazioni bibliografiche date da A. Müller, *Lehrbuch*, p. 168 ss.

(2) Oltre che nei teatri di Ercolano, Pompei ed Arles sopra ricordati, costruzioni adatte per il funzionamento del sipario sono state osservate nel teatro di Timgad (Boeswilwald-Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 159) e di Dugga (Carton, *Le théatre romain de Dougga*, in *Mém. de l'Accad. des Inscript. et B. L.*, tom. XI, 2, 1902, p. 54 ss, fig. 14). I luoghi degli scrittori antichi sul sipario, vedili raccolti in Müller, *op. e l. cit.*; ma le conclusioni del Müller, derivate da pregiudizî dottrinarî, sono certamente erronee. Egli stesso, del resto, le ha, almeno in parte, attenuate, ammettendo la possibilità del sipario per l'età ellenistica: vedi *Das attische Bühnenwes.*, p. 111 s. Cfr. anche ciò che lo stesso autore dice in *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert.*, XII, 1909, p. 48.

(3) Vedi Völkel, *Ueber den grossen Tempel u. die Statue des Jupiters zu Olympia* (Leipzig 1794), p. 50 e 233 ss.; Hirt, *Der Tempel der Diana zu Ephesos*, in *Abhandl. d. Preuss. Akad d. Wiss.* 1804, p. 23 s. e 47 ss.; Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien* (Paris, 1814), p. 265 ss.; Völkel, *Archaeolog. Nachlass*, I (Göttingen, 1831), p. 12 ss.; e, specialmente, Ruhl, *Der Vorhang im Tempel zu Olympia*, in *Arrchaeol. Zeitung*, XIII, 1855, p. 41 ss. Si è supposto, con probabile congettura, che il velario ricchissimo sia stato donato al tempio di Olimpia da Antioco IV re di Siria, e che sia quello stesso ch'egli aveva ritolto al tempio di Gerusalemme nel 168 av. Cr.: vedi Clermont-Ganneau, in *Journ. Asiatique* VII, ser. X (1877), p. 212, e cfr. Pausanias, ediz. Hitzig et Blümner, vol. II, 1, p. 353.

dimostrato e documentato la necessità del sipario, per la rappresentazione delle tragedie greche posteriori all'anno 427 [1]. Vi sono infatti, in queste tragedie, situazioni che dovevano apparire già costituite o in via di svolgimento al principio dell'azione drammatica: esigeva la rappresentazione di tali opere mutamenti nella decorazione della scena, che aveva già assunto maggiore importanza; trasporto e preparazione delle macchine per le apparizioni e sparizioni dei personaggi, specialmente degli Dei; e tutto ciò non si può spiegare, se non ammettendo l'esistenza del sipario. Situazioni e "quadri,, – come, per citare qualche esempio, nel principio delle Supplici, della Andromeda e dello Oreste di Euripide, o nello Edipo Re di Sofocle – non si possono concepire, se non come disposti e formati prima dell'inizio della rappresentazione, occultati agli occhi degli spettatori. E come il pubblico del teatro avrebbe potuto non vedere, se il sipario non vi fosse stato? Un espediente tecnico così naturale sarebbe, dunque, sfuggito all'acuto ingegno dei Greci, geniali inventori di tutta la magnifica ed eterna "finzione,, del teatro, di tutta la tecnica del dramma e della scena?

Ma il metodo esige la necessaria prova monumentale: e questa manca – si osservava. Io spero di averla trovata in questo teatro di Siracusa, nel quale fin la barbarie spagnuola non riuscì a strappare, dal profondo seno di roccia, le impronte e l'opera che esso serbava al nostro studio; impronte, però, così singolari, che spesso ci manca ogni confronto con altri teatri greci. Da ciò la difficoltà grave nel comprenderle e, ancora più grave, nel dichiararle in modo che le soluzioni di così vari problemi possano sembrare accettabili e vere a chi non abbia studiato sul luogo le rovine intricatissime. Un'altra difficoltà è anche quella di sapere con quali mezzi si fosse provveduto a render facili le comunicazioni dalla scena all'orchestra, separate dal canale dello auléo; ma noi non sappiamo quali forme avesse lo strato superiore ora mancante, non sappiamo se, per esempio, coperture lignee meccanicamente disposte chiudessero il canale dopo il funzionamento dei macchinarî. Si pensi, del resto, che tale difficoltà rimarrebbe egualmente insoluta, anche se si volesse attribuire il canale dello auléo ad un diverso periodo della scena greca. E si rifletta che la medesima difficoltà si presenta – ed è stata sollevata – per il funzionamento dei canali dei siparî nel teatro romano, sulla cui esistenza e destinazione ogni dubbio è impossibile. È stato, infatti, supposto per quello del teatro di Pompei – cito il meglio conservato del quale darò in seguito la figura – che durante la rappresentazione dovesse esser chiuso [2].

---

(1) Specialmente E. Bethe, *Prolegomena*, p. 186-203. Egli cita una dissertazione di K. Weismann - che non mi è stato possibile leggere - il quale estende l'uso del sipario anche alla rappresentazione delle tragedie di Eschilo: ciò che al Bethe non sembra da ammettere. Anche E. Reisch, in D. R. p. 253 s., crede all'uso del sipario nella scena di età classica. Cfr., dello stesso Bethe, il citato riassunto in Gerke-Norden, *Einleit.* I, p. 305.

(2) Vedi Mau, *Pompeji*, 2a ediz., p. 146.

B. – IL PROSCENIO LIGNEO.

1. — E ancora un nuovo e non meno difficile problema racchiude in sè la singolarissima costruzione che sta dinanzi al canale del sipario (a m. 1,25 verso nord), e che con esso sembra, a prima vista, collegata. È una fondazione di conci squadrati con buona tecnica, ed inseriti dentro un preciso intaglio della roccia, lunga m. 23, larga m. 0,55. Essa è circoscritta, ai due lati, da altri conci di fondazione che formano angolo retto, e si estendevano – come è ancora visibile nel lato ovest – sino alla linea posteriore del canale (osserva la Tav. V). La costruzione anteriore, tranne una lacuna nel mezzo e due altre nel lato orientale, è interamente conservata. Sui conci sono intagliate, a distanze uguali, cavità delle quali alcune sono rotonde, altre in forma di ellissi tronca: il loro diametro varia da m. 0,36 a m. 0,40; la profondità da m. 0,05 a m. 0,09. Restituendo i conci mancanti, e considerando l'alternarsi delle forme nelle cavità ancora conservate, noi ricaviamo, con sicurezza, otto interassi, fra l'una e l'altra, di m. 2,42, con uno centrale di m. 2,93; le due cavità estreme e le quattro di mezzo erano in forma di ellissi tronca, le altre di forma rotonda. Dietro questa costruzione, si osservano tredici "buche„ perpendicolari ad essa e fra di loro parallele, profonde, in media, m. 0,50, e larghe da m. 0,35 a m. 0,45; le quali si arrestano a pochi centimetri di distanza dalla parete del grande canale dello auléo, tranne le due estreme di ciascun lato che attraversano questa parete, guastandone le forme e l'armonia: segno evidentissimo che esse sono posteriori al detto canale. D'altro canto, queste buche estreme sono, in parte, coperte dallo stilobate: dunque l o s t i l o b a t e è, s e n z a d u b b i o, p o s t e r i o r e a l c a n a l e d e l s i p a r i o. Non è, poi, da trascurare l'osservazione che molte di queste buche sono in corrispondenza con le cavità rotonde dello stilobate, per mezzo di un'intaccatura intagliata nella fronte dei conci. Notiamo ancora che lo stilobate è certamente anteriore alla ricostruzione romana della scena, perchè nell'edificare il muro che sosteneva la fronte del p u l p i t u m, e nello scavare i grandi e profondi buchi che dovevano sorreggerne le impalcature lignee, i costruttori di età romana deturparono lo stilobate, e, nella parte orientale, ne tagliaron la fronte fino al margine delle cavità rotonde, per far posto alla trincea di fondazione del muro del p u l p i t u m.

Il minuto esame tecnico era necessario per dimostrare che il grande canale dello auléo preesisteva alla costruzione che abbiamo descritto, e n o n p o t e v a, p e r c i ò, e s s e r f a t t o p e r e s s a e i n c o r r e l a z i o n e c o n e s s a, come il Drerup ha frettolosamente affermato. Bisognerebbe, invece, indagare se nel costruire lo stilobate non siasi voluto mettere a profitto la preesistente opera, volgendola a diversi fini.

2. — Ma quale forma e quale destinazione può avere nella storia architettonica del teatro codesta misteriosa costruzione, della quale lo stilobate è la parte principale? È questo il "proscenio„ su cui tanto si è indugiato il Drerup, sì che quasi tutto l'articolo da lui scritto

sulla scena del teatro di Siracusa è dedicato alla descrizione e alla illustrazione di questa parte delle rovine, ch'egli, però, non potè studiare, nè rilevare con sufficiente esattezza.

Le comparazioni istituite dal Drerup con gli stilobati dei prosceni lignei nei teatri di Sicione e di Megalopoli [1], sono opportune soltanto per l'unità del principio tecnico al quale queste costruzioni sono informate; ma le forme sono notevolmente diverse nell'opera veramente singolare del teatro di Siracusa. Poichè nei teatri citati troviamo buchi quadrangolari di proporzioni assai più piccole, specialmente nello stilobate di quello di Megalopoli, che certamente erano adatti a sorreggere i sostegni delle travi del più antico proscenio ligneo. Fra l'uno e l'altro buco se ne vedono altri minori che servivano a fermare i p i n a k e s interposti fra le colonne lignee; e a Megalopoli, invece di questi buchi minori, furono intagliate intaccature rettilinee per sostenere tavole che coprissero esternamente le travi di sostegno. Ma nel teatro di Siracusa le cavità intagliate sono di forma diversa (rotonda o semiellittica) e di proporzioni maggiori. Ciò non ostante, la congettura del Drerup che esse siano state egualmente destinate a sorreggere colonne lignee, è degna di considerazione, nè saprei quale altra sostituirvi. Il Drerup, però, non vide che nella nostra costruzione manca il filare superiore di conci, perchè possa veramente parlarsi di stilobate, esigendo il livello della scena, in relazione con quello delle p á r o d o i, questo innalzamento, come sopra abbiamo dimostrato. Le cavità saranno state, dunque, più profonde; e forse alla superficie del vero e proprio stilobate saranno stati intagliati gli altri buchi per i p i n a k e s. Certo è, ad ogni modo, che codeste cavità disposte ad intervalli uguali e con rispondenza organica anche per le due forme diverse della sezione, sopra uno stilobate del quale conosciamo esattamente l'estensione, essendone gli angoli estremi ancora conservati, ci parlano di una costruzione prominente dagli edifizî della scena, con la fronte adorna di colonne. Supporre colonne di pietra inserite dentro le cavità, sarebbe congettura impossibile per motivi tecnici; e le travi sembrano anche richieste dalla sagoma semiellittica con la faccia posteriore rettilinea. E più che di travi di sostegno coperte o rivestite, come a Sicione e a Megalopoli, dovremmo parlare di vere e proprie colonne di legno visibili dalla faccia esterna.

Noi non seguiremo il Drerup nella sua lunga dimostrazione intesa ad escludere che questa costruzione potesse esser quella del vero e proprio proscenio della scena greca, della quale egli non era riuscito a trovare le fondazioni, nè a scorgere la disposizione e le forme. Avendo noi esattamente riconosciuto sia la scena di età classica, sia quella del periodo ellenistico — della quale daremo subito la descrizione — possiamo dispensarci da una discussione diventata inutile. A noi basta fermare l'attenzione sul fatto, già dimostrato con l'esame diretto delle rovine, c h e q u e s t a e n i g m a t i c a c o s t r u z i o n e è p o s t e r i o r e a l l a s c e n a d i e t à c l a s s i c a e a l c a n a l e d e l l o a u l é o, ma a n t e r i o r e a l l e f a b b r i c h e d i e t à i m p e r i a l e r o m a n a, che trasformarono profondamente gli edifizi della scena, includendo sotto il p u l p i t u m gli avanzi delle costruzioni più antiche. E che non si tratti di un vero proscenio pertinente ad uno dei p e r i o d i p r i n c i p a l i della vita del teatro, bastano a dimostrarlo due osservazioni: la limitata estensione tra le fronti dei piloni di roccia, e, sopra

(1) D. R., p. 119, fig. 48; e p. 137, fig. 56; cfr. Puchstein, *Griech. Bühne*, p. 11 ss., fig. 1 e 2.

tutto, la sua eccessiva prominenza dentro l'orchestra, in relazione con l'apertura delle p á r o d o i, la quale rimane coperta, per più di due terzi, dalle fronti laterali del singolarissimo proscenio: ciò che sembra assolutamente anormale, per mancanza di altri esempî nella storia architettonica del teatro greco.

D'altro canto, però, non deve sfuggire l'osservazione che lo stilobate è compreso dentro i muri cardinali della scena più antica: sì che non è da escludere una qualche relazione con essa; ma ad un proscenio ligneo disteso tra le fronti dei parasceni non è possibile pensare, perchè questi non avrebbero mai potuto sporgere fino a così grande profondità nell'orchestra. L a c o s t r u z i o n e s e m b r a, d u n q u e, t o p o g r a f i c a m e n t e c o o r d i n a t a a l c a n a l e d e l l o a u l é o e a l l a s c e n a p i ù a n t i c a, m a d a q u e s t a i n d i p e n d e n t e d a l l a t o t e c t o n i c o, c i o è s t r e t t a m e n t e c o s t r u t t i v o.

3. — E torniamo alla domanda: quale il suo significato, quale la sua destinazione nella multiforme vita del teatro siracusano? Il Drerup pensò ad un proscenio ligneo non più alto di m. 1,50, i cui larghi intercolunnî sarebbero stati coperti da tappeti e da altri ornamenti, tranne quello centrale, più ampio, nel quale sarebbe stata disposta una scala di collegamento con l'orchestra: pensò insomma, ad una scena, quale si vede riprodotta nei vasi con rappresentazioni fliaciche [1], e congetturò che questa scena singolare, anzi unica, esistesse nel teatro di Siracusa, pel fatto che la commedia fliacica ebbe, come principale rappresentante, il siracusano Rhinthon, vissuto fra il IV e il III secolo [2]. Questa scena, situata dinanzi a quella di costruzione stabile, sarebbe stata, invece, provvisoria, cioè posticcia, nel senso che sarebbe stata innalzata tutte le volte che occorresse rappresentare commedie fliaciche e sarebbe stata poi tolta, lasciando in vista il retrostante proscenio stabile, per le rappresentazioni delle tragedie. E per giustificare la congettura di una scena completamente mobile, il Drerup addusse l'esempio della scena del teatro ellenistico di Pergamo, la quale – come è ben noto – occupando il posto di una strada che doveva esser lasciata necessariamente libera (così esigeva la topografia della città e la situazione relativa di un tempio e dello stesso teatro), non fu mai costruita in muratura, prima dell'età romana, ma a volta a volta innalzata con grandi impalcature lignee, di cui rimangono i profondi e larghi buchi per le principali travi di sostegno [3]. Nel teatro di Siracusa, inoltre, il canale retrostante (una sì grande e costosa opera!) sarebbe stato costuito in servizio di cotesta piccola scena fliacica, e quindi non già per il sipario, ma per macchinari speciali adatti ai rapidi cambiamenti della decorazione della

(1) Elenco fondamentale dato dallo Heydemann, in *Jahrb. d. Inst.*, I, 1886, p. 260 ss. È noto che solo in alcuni di questi vasi è riprodotta la scena. Cfr. D. R. p. 311 ss., fig. 74-80; e E. Bethe, *Prolegomena*, p, 278 ss. Altri vasi con la riproduzione della scena furono pubblicati da me, nelle *Römische Mitteil.* XV, 1900, p. 261 ss., tav. VI (skyphos di Centuripe, ora nel Museo teatrale della Scala, a Milano), e da E. Romagnoli, in *Ausonia* II, 1907, p. 243 ss. (crateri del Museo di Bari).

(2) Vedi sopra, pag. 9 s. - Molti di questi vasi con la riproduzione della scena, tra i quali quello firmato da Assteas, sono certamente anteriori all'età di Rhinthon. La cronologia di Assteas e dei vasi fliacici è stata più volte discussa: vedi, fra i più recenti scritti, quelli di E. Gabrici, in *Ausonia* V, 1910, p. 56, e di Fr. Hauser, in Furtwängler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, II, p. 261. Ma la commedia siceliota continuò ad esser viva, specialmente nei teatri della Sicilia, nell'età che intercede tra il suo primo e grande maestro Epicarmo, e il r i n n o v a t o r e (non ἀρχηγός, come vogliono tardi e ignoranti grammatici) di essa, Rhinthon: e di questa non interrotta tradizione, documento migliore e sicurissimo sono i vasi fliacici, pertinenti alla metà del secolo IV. In essi, appunto, sono state riconosciute scene e situazioni della commedia epicarmea: vedi A. von Salis, *De Doriensium ludorum in comoedia attica vestigiis*, Basileae, 1905, p. 10 ss,

(3) Puchstein, *Griech. Bühne*, p. 65 ss. (e i precedenti scritti ivi citati).

scena, imposti dal carattere della commedia fliacica. La profondità della scena sarebbe stata di m. 2,50 e forse anche fino a m. 3.

Peccato che la bella ricostruzione del Drerup — nella quale, ripeto, consiste tutto il suo articolo sul "Teatro greco di Siracusa„ — urti contro difficoltà non prevedute dall'autore. E prima di tutto, c'è un errore nella misura della profondità della scena, poichè dall'orlo estremo dello stilobate alla linea del grande canale corre appena la distanza di m. 1,75 a m. 1,80: e gli attori avrebbero avuto alle spalle il canale, profondo più che tre metri! Il Drerup ha calcolato anche la larghezza di esso, per arrivare a tre metri (non si arriverebbe

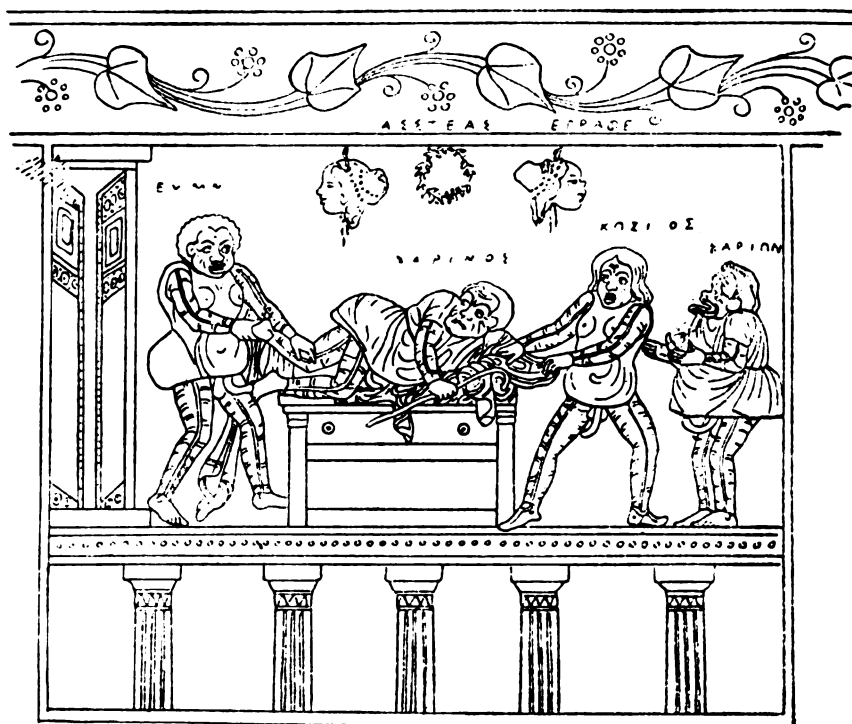



Fig. 36. - LA SCENA DEL TEATRO "FLIACICO„: PITTURA DI UN VASO DI ASSTEAS (MUSEO DI BERLINO).

veramente, che a m. 2,90): ma egli dimentica di dirci come avrebbero fatto i fliaci, per quanto agili, a muoversi sul vuoto. Bisognerebbe supporre che il canale fosse stato coperto durante la rappresentazione: ma allora il supposto rapido cambiamento della decorazione della scena come sarebbe avvenuto? E perchè, inoltre, lo stesso Drerup — nel voler escludere, per meglio dimostrare i "caratteri„ della scena fliacica, che il canale servisse per un sipario — osserva che la comunicazione tra la scena e l'orchestra sarebbe diventata molto difficile, se si ammettesse il canale destinato a tal fine? Già sopra parlammo del modo di eliminare questa difficoltà, poichè il sipario serviva soltanto prima della rappresentazione e negli intervalli; ma essa diventa certamente assai più grave, ammettendo la congettura del Drerup. E concediamo pure la scena provvisoria, da rimuovere quando si dovessero rappresentare tragedie, invece che commedie: ma il canale bisognava, ad ogni modo, coprirlo, quando fosse stata rimossa la posticcia scena fliacica. Questo il Drerup non ce lo dice, pur non dimenticando di osservare

che le cavità rotonde per le impostature delle colonne lignee dovevano esser coperte, quando "tutto lo spazio dell'orchestra serviva per le rappresentazioni della tragedia o per l'esecuzione di cori ciclici„. E ciò si sarebbe fatto con lo stesso sistema che nel teatro di Pergamo, nel quale, cessati gli spettacoli scenici, e riaperta la strada al tempio, i profondi e larghi buchi erano, come si sa, ricoperti.

E delle numerose buche trasversali, interamente sfuggite al Drerup, alcune delle quali sono sicuramente anteriori alla costruzione dello stilobate – come abbiamo già dimostrato – e che quasi tutte sono in relazione con le colonne lignee, di codeste buche profonde che ne sarebbe avvenuto? sarebbero state anch'esse ricoperte?...

Verisimile rimane soltanto l'esistenza delle colonne lignee; ma concepirle appena un metro alte – si ricordi che il diametro è di circa m. 0,36 – in un proscenio che sarebbe stato complessivamente alto m. 1,50, mi sembra poco probabile, non ostante la invocata, assai dubbia analogia dei prosceni dipinti nei vasi con rappresentazioni fliaciche. Dobbiamo forse tornare, dopo che altri ne hanno più volte trattato, sulla diversità di tipi e di strutture riprodotti in codesti vasi? In alcuni, cioè, abbiamo la rozza e bassa scena rapidamente improvvisata con massicci sostegni lignei, su cui poggia un semplice tavolato, e non vi ha scala dinanzi, e manca ogni accenno alla decorazione della parete di fondo; in altri la medesima costruzione è più alta, ha il fronte coperto ed ornato di tappeti e di corone, con una scaletta di accesso nel mezzo; la parete di fondo è indicata da oggetti ad essa appesi, o, qualche volta, è rappresentata con una vera s c a e n a e f r o n s, architettonicamente conformata e decorata [1]; in altri ancora la "scena„ è sostenuta da colonne con precise forme architettoniche, da un vero e proprio p r o s k e n i o n [2]. È chiaro che alle pitture di questo terzo gruppo di vasi dovrebbe essere stata simile la supposta scena fliacica del teatro di Siracusa; ma per quanto il Dörpfeld e il Reisch abbiano cercato dimostrare, con argomenti troppo sottili, che l'altezza di questi prosceni dipinti sui vasi debba ritenersi assai piccola, io credo che tali argomenti assai più valgano a palesare l'imbarazzo di chi si trovi dinanzi a monumenti contrarî ad una propria tesi preconcetta (quella, cioè, della supposta rappresentazione n o n s o p r a ma d i n a n z i al proscenio, a n c h e n e l l' e t à e l l e n i s t i c a), che ad escludere l'evidenza del fatto. Ed il fatto evidente, di cui parlano codesti monumenti, è che i fliaci recitavano s o p r a un alto l o g e i o n sostenuto da colonne (vedi la fig. 36). Il pittore non ha riprodotto tutta la colonna, fino allo stilobate, il quale costantemente manca: nè da questi pittori di vasi si deve pretendere il rispetto alle proporzioni, come alla prospettiva e ad altre leggi, nella rappresentazione dello spazio e dell'a m b i e n t e. Ed anche se si volessero fare i conti con

---

(1) In questo secondo gruppo di pitture occupa un posto singolare l'importantissimo cratere conservato nel Palazzo municipale di Lentini (Heydem. *M*), del quale preparo un'edizione che sostituisca le pessime riproduzioni finora pubblicate. Che la parete di sfondo rappresenti realmente la *scaenae frons* (piuttosto che il peristilio di un tempio o di un portico, come è stato falsamente congetturato), è dimostrato, sino all'evidenza, dalla pittura nel citato skyphos di Centuripe, da me pubblicato. Le conseguenze che da questo fatto si ricavano per le forme architettoniche della scena nel teatro ellenistico, confrontando gli ampi intercolunnî figurati nel vaso con i θυρώματα del teatro di Efeso, sono della più grande importanza. Vedi E. Bethe, in *Jahrbuch d. Inst.* XV, 1900, p. 68; e cfr. ora Heberdey, *Forschungen in Ephesos*, II, p. 17 ss.

(2) Principalmente nel vaso firmato da Assteas, nel Museo di Berlino (Heydem. *P* - nostra fig. 36), e in quello, probabilmente della stessa fabbrica, nel Museo Britannico (Heydem. *g*).

le proporzioni, non sarebbe difficile dimostrare che i calcoli del Dörpfeld poggiano su osservazioni poco esatte. Ma, per tornare alle rovine dello stilobate e alle cavità rotonde in esso intagliate, io credo che il Drerup siasi troppo preoccupato tanto delle forme architettoniche riprodotte nelle pitture vascolari, quanto – e forse più – dei commenti del Dörpfeld; e immagino, quindi, che le colonne del proscenio ligneo nel teatro di Siracusa dovessero essere notevolmente più alte; e quanto all'interasse centrale più ampio, esso lascia supporre, piuttosto che la scala, una porta sull'asse del teatro, come probabilmente nel prospetto della più antica scena, e sicuramente nel proscenio ellenistico, il cui intercolunnio centrale corrisponde in modo preciso a quello di cui ora ci occupiamo.

Forse con queste correzioni, e rinunziando a vedere nel grande canale dello auléo una necessaria, anzi originaria dipendenza da questa singolarissima e ancora misteriosa costruzione, noi potremmo riconoscere in essa una scena cronologicamente intermedia fra quella di età classica e l'altra di tarda età ellenistica, che ci apprestiamo a dichiarare; ma le forme particolari di essa e la destinazione precisa e il suo funzionamento dolorosamente ci sfuggono, sia per lo stato miserando della rovina, sia per la mancanza assoluta di ogni termine di comparazione.

C. – LA SCENA ELLENISTICA.

1. — Minori incertezze ci presentano gli avanzi – quantunque anch'essi miserandi – della scena ellenistica. Tra i due grandi piloni di roccia, allineato con le fronti delle párodoi contrapposte al théatron, esiste l'ultimo strato inferiore di una fondazione lunga complessivamente m. 26,65, costituita di conci di misura diversa (osserva la Tav. V). Le estremità di essa distano dal pilone orientale m. 4,10, da quello occidentale m. 4,20. Tra i conci di sostruzione, alcuni più grandi (di circa m. 0,95 di lato), collocati ad intervalli uguali, sporgono di circa m. 0,30 dall'allineamento formato dai conci minori. Oltre a piccole lacune, una più grande se ne osserva nel lato ad occidente dell'asse del teatro, essendo stata ivi costruita, dai contadini, una vasca per acqua, che solo negli ultimi anni fu demolita. Però la continuazione degli interassi tra i punti centrali di ciascuno dei conci di maggiori proporzioni, si può facilmente e sicuramente restituire: abbiamo, infatti, nel lato orientale, cinque interassi di m. 2,289; in quello occidentale, due interassi conservati, della stessa misura; e restituendo i tre eguali che mancano, otteniamo un interasse centrale notevolmente più largo, di m. 2,94. Osserviamo che tutte queste misure sono multiple dell'unità metrica da me trovata, il piede eginetico-attico di m. 0,327; infatti gli interassi rispondono a sette piedi precisi, e quello centrale a nove; i conci di base sono di tre piedi. E questo fatto, importante per le deduzioni cronologiche, si spiega non solo per la tradizione della misura usata nelle costruzioni più antiche del teatro, ma per la necessità di continuare ad adottarla, essendo tutte le linee fondamentali calcolate su quel canone metrico.

È della più grande importanza osservare che queste fondazioni intersecano gli spianamenti dei due muri che andavano verso nord, sono cioè so-

vrapposte, e con direzione diversa, ai muri interni dei parascenî, ai quali sono evidentemente posteriori. I parascenî o non esistevano più o furono abbattuti per far posto alla nuova costruzione.

Su questo primo strato di conci di fondazione deve supporsene un secondo che costituiva lo stilobate, e ciò non solo per esigenze tectoniche, ma anche per necessità di livello, in relazione con l'orchestra e con le párodoi, come prima abbiamo dimostrato (vedi la fig. 30). Quindi questi conci, destinati a non esser veduti, non sono di tecnica molto fine, e su qualcuno di essi è graffita la linea di risega per lo strato superiore dello stilobate vero e proprio.

La sparizione delle fondazioni nelle due parti laterali verso le fronti dei piloni non può sorprenderci, considerando le profonde trasformazioni che questa parte della scena subì nella ricostruzione romana. Ma bisogna anche osservare che, riportando la misura dell'interasse (m. 2,289) agli spazî liberi che ora seguono alle due estremità della fondazione, i due conci di base verrebbero a cadere sull'acquedotto di defluizione dell'orchestra (vedi la pianta, Tav. III): essi, quindi, offrivano minore resistenza e poterono essere più facilmente strappati. Nel lato orientale rimane anche una traccia del proseguimento della fondazione, perchè, nell'impostare il concio di base, fu tagliata la spalla dell'acquedotto.

Le forme architettoniche di questa costruzione si desumono sia dalle stesse fondamenta, sia dalle analogie con opere simili in altri teatri: i conci maggiori sono adatti per sorreggere colonne, o, meglio, mezze colonne sporgenti, come in quasi tutti i proscenî di età ellenistica, che ora sicuramente conosciamo.

Rimane soltanto incerto se negli spazî laterali, dove le costruzioni sono scomparse, si debbano aggiungere, su ciascun lato, una colonna e un'anta addossata al pilone (e le misure dell'interasse lo consentono precisamente), o se si debba, piuttosto, sostituire l'anta alla colonna da aggiungere, lasciando poi un muro pieno, come parascenio, sino alla fronte del pilone. L'una e l'altra di queste due ricostruzioni sono tectonicamente possibili, e, dal lato stilistico e cronologico, egualmente da ammettere, per i confronti numerosi che avremo occasione di addurre; ma quella da me preferita nella pianta ricostruttiva (fig. 29), è stata consigliata dall'analogia col fronte pieno dei parascenî nel teatro di Tindari e specialmente in quello di Segesta (vedi, in seguito, la fig. 45) i quali sono, presso a poco, contemporanei della nuova forma che la scena assunse nel teatro di Siracusa. Ben è vero che a Segesta la fronte dei parascenî è più larga; ma a Siracusa il medesimo principio architettonico trova, dirò così, la sua continuazione e il suo svolgimento nella fronte dei piloni.

2. — Prima di passare all'esame morfologico di queste costruzioni, sarà bene liberare il campo da qualche errore del Drerup, che di esse brevemente ed incompiutamente si occupò, nell'articolo più volte citato. Egli, dunque, aveva prima supposto che le costruzioni potessero esser quelle "della fronte della scena del teatro greco„ (?): ma nel riconoscere l'impossibilità di una tale congettura, escluse con poche parole che potessero, invece, appartenere ad un proscenio ellenistico, e dopo aver supposto, timidamente, che potessero esser quelle della scaenae frons romana, concluse col non sapersi decidere, confessando di non aver potuto studiare più esattamente le rovine della scena. In verità, gli sfug-

girono completamente le linee fondamentali degli edifizî della scena greca, gli sfuggirono anche le forme e le misure dell'orchestra, onde le considerazioni che egli fa sulla circonferenza dell'orchestra in relazione con la linea delle costruzioni sono necessariamente infondate; e quando noi dimostreremo quali siano e come siano sicure le dimensioni e le forme della scaenae frons romana, si comprenderà anche meglio l'impossibilità che ad essa appartengano le fondazioni delle quali ci occupiamo. Nè solo per le ragioni architettoniche — che sono le principali — ma anche per il fatto dell'unità metrica greca, matematicamente da me riconosciuta nelle proporzioni di queste fondamenta, devesi assolutamente escludere la congettura del Drerup.

E se di essa ci siamo occupati, è solo perchè l'articolo del Drerup è l'unico contributo di carattere scientifico per l'esegesi delle rovine della scena; ma all'autore mancava la conoscenza profonda del difficilissimo monumento, e quindi ogni sua conclusione era da sottoporre a nuovo esame.

3. — Nelle sostruzioni prima descritte, dobbiamo, dunque, riconoscere gli avanzi di un proscenio rettilineo, per struttura e per forme analogo a quelli che molti teatri ebbero durante l'età ellenistica; ed è da osservare che proscenî simili si trovano nei tre tipi fondamentali della scena, fra di loro diversi per la varia conformazione della pianta. Lo troviamo, infatti, nei teatri di tipo continentale, a Sicione, ad Eretria II, ad Oropos, forse anche a Megalopoli e a Mantinea; in quelli di tipo orientale, a Delo, a Priene, ad Assos a Pergamo, a Magnesia II, ad Efeso; e in quelli di tipo occidentale, a Nuova-Pleuron, a Segesta, a Tindari, ad Acre (?), a Pompei [1].

L'obiezione che la larghezza degli intercolunnî è superiore a quella di tutti gli altri proscenî finora conosciuti, non ha alcun valore; sia perchè nello studiare un monumento inedito l'osservazione diretta, quando sveli fatti nuovi, non deve esser distolta dal criterio comparativo, sia perchè le proporzioni del grandissimo teatro di Siracusa sono tali, che non è davvero necessario di riferire ad esso tutte le misure di forme architettoniche riconosciute in teatri minori. Invochiamo l'autorità di Vitruvio, il quale — a proposito della scaenae frons romana — detta un canone generale sulle simmetrie del teatro: in esso, cioè, vi sono parti le cui proporzioni sono imposte dall'uso pratico, e devono quindi essere uguali, sia nei teatri grandi che nei piccoli; vi sono, invece, altre parti, le cui proporzioni devono essere commisurate alla natura del luogo e alla grandezza dell'opera [2].

Gioverà qualche comparazione [3], per la quale è bene tener anche conto della circonferenza massima dell'orchestra e dell'altezza del proscenio, premettendo che nel teatro di Siracusa questa è di circa m. 3,60, come dimostrerò con dati di fatto sicuri.

---

(1) Vedi le piante e le ricostruzioni in D. R. e Puchstein, *opp. citt.* Avverto, però, che, quanto alla classificazione tipologica della scena non seguo interamente il Puchstein, ma la desumo da mie personali ricerche.

(2) Vitruv. V, 7: "Nec tamen in omnibus theatris symmetriae ad omnes rationes et effectus possunt respondere, sed oportet architectum animadvertere, quibus proportionibus necesse sit sequi symmetriam et quibus ad loci naturam aut magnitudinem operis temperari. Sunt enim res, quas et in pusillo et in magno theatro necesse est eadem magnitudine fieri propter usum, uti gradus, diazomata, pluteos, itinera, ascensus, pulpita.... ".

(3) Cfr. Puchstein, *op. cit.*, pag. 7.

TEATRO DI	Diam. massimo dell'orchestra	PROSCENIO					
		Lunghezza	Altezza	Profondità	Numero degli intercolunni	Interasse	Intercolunnio centrale.
Nea-Pleuron	11.20	11.15	c. 2.65	2.35	7	1.59	
Oropos	12.40	12.33	c. 2.51	1.93	9	1.36	
Priene	18.64	20.87	2.72	2.74	11	c. 1.90	
Sicione	c. 22.00	23.60	3-3.50	c. 2.63	15?	1.54	?
Pireo	23.44	29.70	c. 4.00	c. 2.80	13+8(1)	1.39 e 1.29	2.12
Atene	26.84	34.43	c. 4.00	c. 2.80	15+10	1.36 e 1.27	2.48
Epidauro	27.74	c. 26.50	c. 3.53	c. 3.20	13+2	1.73 e 1.97	
Siracusa	29.30	34.90	c. 3.60	c. 3.90	13 o 15(2)	2.289	2.94
Megalopoli	30.70	32.10	3.50-3.75	?	15	1.80	

(1) Per i proscenî dei teatri del Pireo, di Atene e di Epidauro, i numeri aggiunti sono quelli degli intercolunnî dei parasceni.
(2) Secondo che si ammetta la prima o la seconda delle due ricostruzioni, egualmente possibili, da me proposte.

Nei piccoli teatri di Nea-Pleuron e di Oropos, con un proscenio lungo dagli undici ai tredici metri, abbiamo le colonne con l'interasse di m. 1,59 e 1,36; a Priene, il proscenio è lungo m. 20,87, l'interasse raggiunge m. 1,90; e non sembra, quindi, eccessivamente largo l'interasse di m. 2,28, nel grande proscenio del teatro di Siracusa, lungo quasi 35 metri ed alto più che tre metri e mezzo. Non mi sfugge che uno stretto interasse poteva esser preferito dall'architetto, per sue speciali tendenze estetiche, anche in proscenî di grandi proporzioni (come, per esempio, in quello di Atene); ma questo fatto conferma, se mai, la mia opinione, che non sia possibile assurgere a canoni sulle proporzioni delle colonne dei proscenî. Si può soltanto affermare una quasi generale tendenza di esse alla d i a s t y l i a, onde la loro collocazione è più simile a quella dei portici che dei templi[1].

L'intercolunnio centrale, notevolmente più largo che gli altri, esige che si ammetta una porta, la quale esiste in alcuni proscenî meglio conservati, anche quando l'intercolunnio centrale abbia la medesima larghezza degli altri. Due porte laterali io non potrei ammettere, perchè le rovine non giustificano questa supposizione; e di altri esempî sicuri, noi non abbiamo che quello del proscenio di Priene con tre porte. La forma delle mezze colonne prominenti si può soltanto congetturare dai basamenti della sostruzione, perchè ci mancano disgraziatamente non solo le stesse colonne, ma una qualsiasi parte dello stilobate, che forse ci avrebbe conservato le tracce della loro impostatura. Siamo, però, abbastanza informati sulle forme di codeste mezze colonne nei proscenî di Epidauro, di Delo, di Oropos di Nea-Pleuron, di

(1) Vedi Durm, *Bauk. der Griechen*, 3. ediz., p. 481 s. Nei proscenî di Epidauro e di Oropos l'altezza delle colonne è pari ad una volta e mezzo l'interasse; a Priene la proporzione è di 1: $1^1/_8$. Ma l'osservazione del Durm è falsa per il proscenio del teatro di Dionysos, nel quale abbiamo le colonne alte m. 3,06 e l'interasse di m. 1,36: cioè poco meno di m. 1 : $2^1/_4$, proporzione che è, presso a poco, quella di alcuni templi (p. es. del Partenone, 1 : $2\,^1/_3$).

Priene[1] per poter facilmente credere non diverse quelle del nostro proscenio. Forse la prominenza dei basamenti ci deve indurre alla congettura che la struttura dello stilobate fosse tale da dare al proscenio, con le mezze colonne sporgenti e i pinakes interposti, l'aspetto che avevano i peristili dei templi pseudoperipteri; conformazione che in Sicilia trova un esempio tipico, già nel secolo V, nel colossale tempio di Zeus ad Agrigento (si ricordi anche la così detta "Tomba di Terone", nella stessa città). Ma troppi elementi ci mancano, per tentare una ricostruzione attendibile delle forme architettoniche del nostro proscenio.

Codesto proscenio disteso tra le fronti dei grandi piloni di roccia esigeva, naturalmente, che fossero anche modificati i muri retrostanti degli edifizi della scena. Come fronte di essa rimase, senza dubbio, quello del periodo precedente, non trovando noi nelle rovine traccia alcuna di altre fondazioni. Esso dovette essere prolungato o sino alle fronti interne dei piloni, o sino ad un muro che avrebbe potuto raccordarsi con il piccolo parascenio da me supposto. L'una e l'altra soluzione sono consentite dalle rovine, e sono anche tectonicamente possibili e non prive di confronti nei teatri più volte citati; ma quella da me disegnata nella ricostruzione generale del teatro greco (fig. 29) sembra preferibile per la migliore opportunità di collocare la versura nel piano superiore, in quello, cioè, del logeion.

Compreso lo spessore dello stilobate, la profondità del proscenio risulta di m. 3,90, notevolmente maggiore di quelle misurate in altri teatri poichè la massima profondità finora conosciuta, quella del proscenio di Epidauro, è di m. 3,20. La circonferenza massima dell'orchestra rimane tangente alla scaenae frons, quella dell'orchestra vera e propria è intersecata dalla linea del proscenio, come, per esempio, nei teatri di Megalopoli, di Sicione, di Delo.

4. — Così ho cercato di restituire le forme della pianta della scena ellenistica; e nuove osservazioni mi guideranno, ora, a stabilire l'altezza del proscenio. È quasi soverchio premettere che nell'età, durante la quale il teatro assunse le nuove forme che noi ora indaghiamo, i principî fondamentali della rappresentazione teatrale erano essenzialmente cambiati, in connessione immancabile con le forme, anch'esse nuove e diverse, della tragedia e della commedia greca. Fin che in queste durò la forza del coro, nella sua composizione ed azione integrale – sino, cioè, ai principî del secolo IV – era necessario che attori e coro fossero allo stesso livello, e perciò recitassero nell'orchestra: nel mezzo di essa, cioè, in un più antico periodo, e dinanzi alla fronte della scena, in un secondo periodo, come abbiamo riconosciuto anche dalle rovine del teatro di Siracusa. Ma, ridotto il coro, e poi scomparso, con la sostituzione di pochi o di un solo attore che lo rappresentassero, e cresciuta l'importanza dell'attore, come artista sul quale veniva maggiormente a rivolgersi l'attenzione degli spettatori, egli sentì, quasi, il bisogno di stare in luogo più alto e cospicuo; onde l'evoluzione architettonica del teatro è parallela e conseguente all'evoluzione e al mutato carattere del dramma greco.

Il theatrum Graecorum in tale stadio della sua evoluzione – cioè, il teatro ellenistico – descrive, appunto, Vitruvio, nel luogo tanto discusso, ma non ancora da tutti compreso (V, 7). Che egli non abbia conosciuto i teatri greci, se non attraverso le fonti scritte di

(1) Vedi, per l'evoluzione di queste forme, Puchstein, *op. cit.*, p. 17 s., fig. 3. Per quelle del teatro di Nea-Pleuron, vedi *Athen. Mitteilungen*, XXII, 1899, p. 317.

cui si serviva nel redigere la sua opera; che egli, tratto in inganno dalla analogia tectonica esistente fra il proskenion del teatro greco e il pulpitum del teatro romano, abbia attribuito a quello la stessa funzione di questo; che Vitruvio, insomma, abbia capito poco, anzi nulla, del teatro greco, e che egli, l'architetto dottissimo, abbia errato come un qualsiasi frettoloso compilatore, è congettura audace ed irragionevole che, forse soltanto per la riconosciuta competenza tecnica di chi la sosteneva, ha tratto in errore molti studiosi.

Che costruzioni come quelle dei prosceni dei teatri di Epidauro, di Atene, di Oropos, di Priene e di altri, siano le più antiche forme stabili della scaenae frons greca, dinanzi alle quali si sarebbe svolta la rappresentazione, e che il loro piano superiore – che non si poteva eliminare ed era, perciò, un po' imbarazzante – sia il tetto dal quale apparivano gli Dei (onde si inventò un theologeion, che nelle fonti scritte ha ben altro significato) – tutte queste ed altre appariscenti congetture, sono lontane non solo dall'autorità di Vitruvio, ma dalla realtà obiettiva dei monumenti, se interrogati con animo libero da preconcetti. E le rovine dei monumenti ci dicono che il proscenio, per le sue forme tectoniche, ebbe funzione statica come "costruzione di sostegno„ dell'alto logeion; che esso non può assolutamente considerarsi come fronte della scena, cioè come sfondo per l'azione drammatica, che non si svolgeva più nell'orchestra (1).

5. — Dicevo, dunque, che l'altezza del proscenio ellenistico nel teatro di Siracusa io ho potuto desumerla da sicure impronte rimaste nelle rovine. Un primo elemento, attenendoci al metodo che è stato seguito per lo studio di altri teatri, noi possiamo ricavare dalla porta, situata nell'interasse centrale, largo m. 2,94; poichè, anche calcolando stipiti sufficientemente larghi, la luce di questa porta doveva essere superiore a m. 1,80 e la sua altezza, perciò, di poco superiore a m. 3. Sull'architrave, che deve supporsi necessariamente all'altezza delle colonne, dovremmo poi aggiungere la trabeazione di tutto il proscenio (2).

---

(1) Devo limitarmi a questi rapidi accenni, per la lunga e non esaurita polemica fra i così detti *doerpfeldianer*, e *vitruvianer*, e devo anche pentirmi di alcune idee sostenute in un mio vecchio articolo, sulla terracotta policroma con rappresentazione di una "scena tragica„ (pubblic. in *Oesterreich. Jahreshefte* VIII, 1905, p. 203 ss.). Dopo di allora, nel visitare molti teatri della Grecia e dell'Asia Minore, i miei dubbi sulle teorie del Doerpfeld aumentavano gradatamente. Certo, riconosco anch'io il merito grandissimo del Dörpfeld, nell'averci condotto ad una conoscenza incomparabilmente più fondata, ampia e scientifica, del teatro greco, nella sua evoluzione tipologica, nelle sue varie parti costuttive; ma è da lamentare che i seguaci della sua teoria abbian voluto travisare fin lo stesso testo di Vitruvio.

Vitruvio, nel parlare del *theatrum Graecorum* ben sapeva che nel tempo al quale deve riferirsi la sua descrizione, il coro non esisteva più; nè si può desumere dalle sue parole che gli attori agissero sull'alto logeion, e il coro nell'orchestra, in nessuna relazione, topograficamente impossibile, fra di loro. Rileggiamo il testo (V, 7, 2): "ita.... ampliorem habent orchestram Graeci et scænam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod λογεῖον appellant, ideo quod eo tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones; itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur „. Qui non sono contrapposti gli attori al coro, ma i "tragici et comici actores„ - chiamati dai greci scaenici - ai "reliqui artifices„, agli artisti, cioè, di altri spettacoli, sia nei cori indipendenti dal dramma, sia come solisti, auleti, citaredi etc., chiamati thymelici, perchè agivano "per orchestram „, cioè nella thymele, essendo numerosi e chiarissimi i luoghi degli scrittori antichi, nei quali l'orchestra è chiamata anche thymele (vedili riportati da A. Müller, *Untersuchungen zu den Bühnenalt.* s. cit. p. 94 s.). E a maggiore conferma di questa esegesi del famoso luogo vitruviano, abbiamo alcune iscrizioni, le quali chiaramente ci attestano che, dal terzo secolo in poi, i certami relativi agli spettacoli che si davano nel teatro sono distinti in σκηνικοὶ ἀγῶνες e θυμελικοὶ ἀγῶνες (*scaenici et thymelici artifices* di Vitruvio!). Vedi Joh. Frei, *De certaminibus thymelicis,* Basel, 1900; ed E. Bethe, in *Hermes* XXXVI, 1901, p. 597 ss.

(2) Elementi simili sono quelli che il Dörpfeld ricava dall'intercolunnio centrale del proscenio nel teatro del Pireo, largo m. 2,12, e nel teatro di Atene, largo m. 2,48. La porta ricostruita in questo intercolunnio risulta larga m. 1.60, ed alta circa m. 3,00, compreso l'architrave. Vedi D. R., p. 99 (l'altezza, così desunta, di m. 4 per il proscenio del teatro del Pireo, mi sembra eccessiva), e tav. V. Un calcolo simile è stato fatto, per stabilire l'altezza del proscenio nel teatro ellenistico di Pompei: vedi Mau, *Pompeji in Leben u. Kunst,* 2. ed., p. 155; e cfr. Puchstein, in *Jahrb. d. Inst. - Anzeiger* 1906, p. 301 ss.

Ma un altro indizio ben più sicuro ho trovato, esaminando il piano superiore del pilone occidentale. Sullo spigolo della fronte volta verso oriente, vedesi una risega intagliata precisamente sino alla profondità del muro di fronte della scena; e dietro di essa, l'incassatura di una porta (vedi la pianta: Tav. III, e la sezione: Tav. IV, e cfr. la fotografia, fig. 26, dove è possibile osservare queste tracce). La parte anteriore di questa risega fu distrutta quando gli angoli dei piloni furono, come sapremo, modificati per la costruzione della scaenae frons romana; ma ciò che rimane è sufficiente per dimostrarci che su questa risega poggiava il tavolato del logeion. (Vedi la fig. 30, che ha principalmente valore di "dimostrazione grafica,,). Essa è alta, dalla superficie del sottostante spianamento delle sostruzioni della scena, precisamente m. 4,20, e dalla superficie delle fondamenta del proscenio m. 3,72 (essendo i conci di sostruzione alti circa m. 0,48). Detraendo ancora l'altezza di un filare per lo stilobate, nella sua parte in vista al disopra della euthynteria (circa m. 0,25), l'altezza del proscenio fino alla risega risulta di circa m. 3,47, alla quale bisogna aggiungere lo spessore delle impalcature lignee, per arrivare approssimativamente a m. 3.60. Ricordiamo che l'altezza richiesta da Vitruvio per il proscenio del teatro greco è da 10 a 12 piedi (di m. 0,296 ciascuno), cioè da m. 2,96 a m. 3,55; ma che in realtà le altezze finora riconosciute nei monumenti variano da un minimo di m. 2,51 (nel teatro di Oropos, molto piccolo), a un massimo di m. 4,09 (nel teatro di Atene); e perciò l'altezza del proscenio nel teatro di Siracusa può considerarsi assai vicina a quella canonica; e non tralasciamo di osservare che 11 piedi dell'unità metrica riconosciuta nel nostro teatro (piede eginetico di circa m. 0,328) ci danno esattamente m. 3,608, cioè l'altezza quasi precisa del proscenio.

Quanto alle relazioni visuali – le quali, come è noto, costituiscono uno dei principali argomenti del Dörpfeld contro l'alto logeion – è da osservare, preliminarmente, che non mi sembrano in tutto esatti gli schemi grafici da lui esibiti nell'opera sul teatro, per dimostrare che agli occhi degli spettatori delle prime file sarebbe quasi per intero scomparsa la figura degli attori. Esperimenti pratici da me ripetutamente fatti nel teatro di Siracusa dimostrano, invece, che anche dalle prime file si vede quasi per intero la figura umana che stia sul pilone all'altezza della risega del logeion. E si noti che – per le trasformazioni del teatro greco in romano, e pel conseguente abbassamento dell'orchestra e delle prime file di sedili – la proedria del teatro greco doveva corrispondere quasi all'altezza del quarto sedile di età romana.

Non è poi inutile ricordare che anche nella nuova fase del teatro, l'orchestra rimase il luogo adatto per i più frequenti spettacoli thymelici, e quindi le prime file conservarono la loro importanza come posto d'onore; e che all'altezza del diázoma – a Siracusa, come ad Epidauro, a Priene, a Segesta (vedi sopra, nella descrizione del koilon) – c'era un'altra fila di sedili nobili, che avrebbero potuto esser preferiti per gli spettacoli scenici(1).

---

(1) Sulla questione, tutt'altro che esaurita, delle relazioni visuali, vedi D. R., p. 355 ss. La fig. 92 sembrami falsa Cfr. A. Müller, *Untersuchungen* sopra cit. p. 108 ss. e tav. A. Con piacere mi accorgo che esperimenti fatti dal Müller, anche nel teatro di Siracusa, gli hanno dato risultati contrarî alla tesi del Dörpfeld. Una severa dimostrazione scientifica, con le leggi dell'ottica, ha dato questi risultati: un attore con la statura di circa m. 2, situato ad un metro di profondità dall'orlo di un logeion alto m. 3, rimane visibile agli spettatori della prima fila per m. 1,896; e se l'attore si allontana verso il fronte della scena, a due metri di profondità dall'orlo del logeion, rimane visibile per m. 1,793.

In questo periodo del teatro, la superficie dei piloni acquistò maggiore importanza, per le sue intime relazioni con gli edifizî della scena nel piano del **logeion**; onde io suppongo che l'ingresso osservato dietro la risega adducesse alle porte laterali dei parascenî (**versurae**), secondo la ricostruzione che del piano superiore della scena nel teatro greco ha dato il Puchstein, e che io accetto, soltanto per l'età ellenistica. Data tale ricostruzione e per la necessità stessa delle comunicazioni, è necessario ammettere l'esistenza di scale fra il pian terreno e il piano superiore; di esse, infatti, sono stati trovati gli avanzi in altre scene del medesimo tipo, ed erano generalmente disposte accanto ai parascenî o dentro di essi, come nel teatro di Segesta[1]. E in quello di Siracusa, non si saprebbe dove meglio collocarle, che addossate ai fianchi dei piloni, come ci indicano anche le tracce di una porta, intagliate nel piano superiore, dietro la risega del **logeion**.

6. — Se tali sono le linee della pianta e l'altezza del proscenio, per restituirne le forme dello alzato, noi non abbiamo che qualche disperso elemento, raccolto a fatica nei lunghi colloquî con le rovine straziate fin dall'età romana.

Sarebbe audace affermare che due frammenti di colonne doriche, di calcare bianco stuccato e colorato di rosso cupo, trovate nello sterrare il grande "**passaggio sotterraneo**„ sotto l'orchestra, appartengano al proscenio ellenistico. Sono due poveri avanzi alti e larghi circa m. 0,20, con tre o quattro scanalature conservate (larghe m. 0,07 e profonde m. 0,017). Dal segmento di circonferenza si arriva al diametro approssimativo di m. 0,45. Ma noi non possiamo sapere a quale parte della colonna i frammenti appartengano, ed ogni congettura deve necessariamente tacere.

Un prezioso elemento, quantunque isolato, abbiamo, invece, in un grande frammento di epistilio, il quale serba un'impronta tecnica così singolare, che ne rende sicura l'attribuzione al proscenio di età ellenistica: ciò che non sfuggì all'occhio esercitato del Puchstein, che questo frammento vide, e ne fece rapida menzione nel suo libro[2]. Giaceva esso in fondo al grande canale dello auleo, dove era caduto, dopo che era stato adoperato come materiale di fabbrica. Infatti la faccia anteriore è in gran parte scalpellata, e quella superiore presenta numerose tracce di devastazione; manca una parte a destra. È un pezzo di epistilio con fregio e cornice, d'ordine ionico (alto m. 0,64, lungo, nella parte conservata, m. 1,51, profondo m. 0,584), di calcare bianco, con avanzi dell'originario strato di stucco dipinto (tracce di colore rosso ancora visibili nelle fasce e nel fregio), le cui forme sono rese evidenti dai disegni della fig. 37. Quasi sicuramente la parte ora abrasa aveva le stesse sagome di un frammento di cornice ionica con dentelli, del quale parleremo tra breve. Delle speciali strutture di questo pezzo, è per noi singolarmente importante l'intaccatura nella superficie inferiore, certamente destinata all'inserzione dei battenti di legno, che dovevano reggere, fra gli intercolunnî, i grandi **pinakes** anch'essi di legno, caratteristici nei proscenî di questa età, ed osservati specialmente nei teatri di Oropos, di Epidauro, di Nea-Pleuron e di Priene — nei quali, appunto, tali epistilî con

---

(1) Vedi Puchstein. *Griech. Bühne*, p. 113, fig. 32 e 33.

(2) Puchstein. *op. cit.*, p. 20: "in Pleuron sind di Epistylien an der Unterseite mit einem Falz zum Einschieben der Pinakes versehen; dasselbe ist übrigens auch bei dem einzigen von dem Proskenion des griechieschen Theaters in Syrakus noch erhaltenen Epistyl der Fall„.

intaccature sono stati scoperti e studiati — in relazione con le altre impronte rimaste lungo i fianchi o stipiti delle mezze colonne e sullo stilobate (1). Il sistema seguito dall'architetto del teatro di Siracusa è un po' diverso, poichè i pinakes dovevano essere inseriti, piuttosto che appoggiati; ma il principio tecnico è unico. È poi da osservare che l'intaccatura si arresta a m. 0.28 dalla fronte sinistra, lasciando, così, il posto necessario all'abaco della colonna. Il

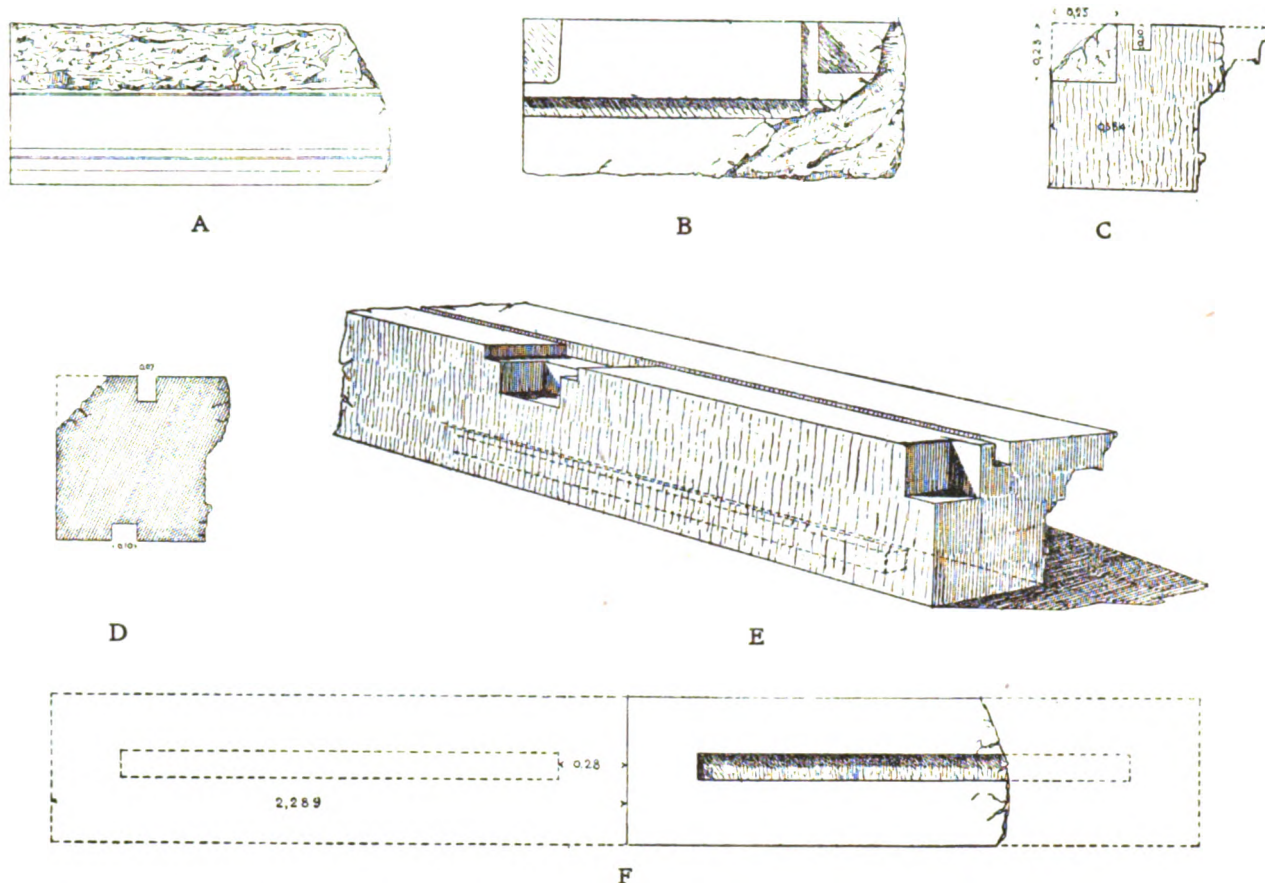



Fig. 37. — FRAMMENTO DI EPISTILIO-CORNICE DEL PROSCENIO ELLENISTICO.
(A: prospetto - B: faccia superiore - C: superficie laterale - D: sezione
E: ricostruzione - F: faccia inferiore e dimostrazione grafica della congiunzione di due pezzi).

medesimo spazio libero dobbiamo ammettere nel lato destro, e aggiungendo ancora la parte ora mancante per circa m. 0,50, abbiamo la lunghezza sufficiente per l'intercolunnio (vedi la ricostruzione alla fig. 38). L'incassatura nella faccia posteriore e superiore è un altro indizio tecnico non trascurabile, perchè appare destinata all'appoggio delle travi che sorreggevano il tavolato del logeion, come è stato esattamente osservato e studiato nel teatro di Epidauro (2). Sulla faccia superiore sono ancora osservabili una parte della lettera F., come contrassegno

---

(1) Per Oropos: D. R. p. 103 s., fig. 37; per Nea-Pleuron: *Athen. Mitteil.* XXIII, 1899, p. 319; per Priene: Wiegand Schrader, *Priene,* pag. 247 fig. 244. Vedi, in generale, Puchstein, *op. cit.* p. 19 ss.

(2) D. R., p. 127 s. fig. 53. Sulla costruzione lignea del logeion, vedi le osservazioni del Puchstein, *op. cit.* p. 8 ss.

di scalpellino (trascurata dal disegnatore) e un'intaccatura longitudinale, così rozza ch'io dubito di ritenerla antica ed originaria [1].

Un altro piccolo frammento di epistilio perfettamente uguale fu trovato, nelle recenti esplorazioni, in fondo allo stesso canale dello auléo, nel quale giaceva l'altro che ci ha svelato alcuni dati importanti per la costruzione del proscenio.

L'epistilio ionico suppone colonne ioniche, e quasi si stenta a credere che nella dorica Siracusa questa parte così importante del teatro fosse in uno stile architettonico non frequente nei monumenti siracusani. Ma noi dobbiamo riflettere che l'età nella quale la scena fu ricostruita è quella di un profondo sincretismo di forme e di stili architettonici, contaminati e

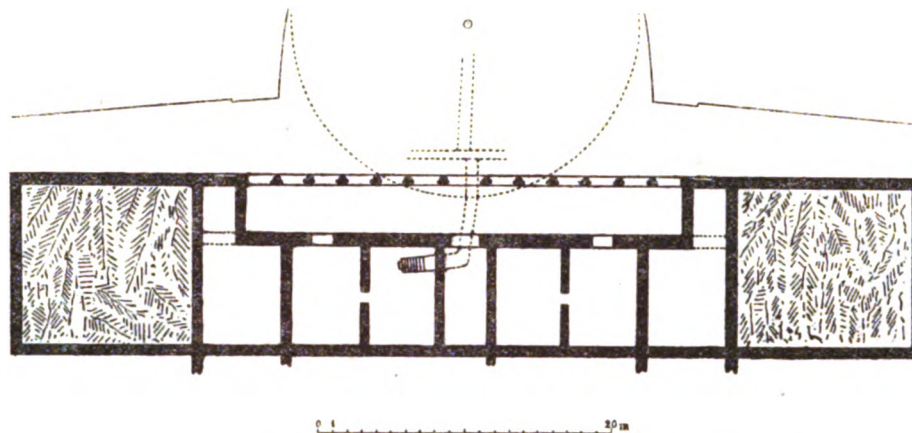



Fig. 38. — RICOSTRUZIONE DELLA SCENA DELL'ETÀ ELLENISTICA.

fusi nello stesso monumento. Abbiamo, forse, bisogno di ricordare l'architettura dei portici di Pergamo e di Priene, nei quali gli elementi dei due ordini, dorico e ionico, sono sovrapposti con raffinata eleganza? Tra i frammenti, numerosi e importantissimi, della decorazione architettonica dei teatri ellenistici di Segesta e di Tindari — frammenti mai studiati ed abbandonati sul luogo a sempre maggiore rovina — quelli di stile dorico si alternano con altri di stile ionico. La fronte del pulpitum del teatro di Mileto, nel primo periodo della dominazione romana, conserva ancora le forme del proscenio ellenistico, ed ha colonne doriche ed epistilio e cornice ionica con dentelli [2].

Per queste considerazioni — e senza volere tener conto dei due frammenti di piccole colonne doriche — io non so decidermi ad affermare che l'architettura del proscenio del nostro teatro sia stata di puro stile ionico. L'architettura del prospetto superiore della scena era sicuramente di stile dorico, se è vero che ad esso apparteneva il grande pezzo di cornice d'angolo che stava dentro la párodos occidentale (fig. 39 e 40). Rimesso in luce, probabilmente, negli scavi del Serradifalco, rimase esposto al facile vandalismo dei visitatori, fino agli

(1) Avevo, prima, pensato che potesse servire a sorreggere una piccola balaustra, come è stato supposto per il proscenio di Epidauro: D. R., p. 128. Cfr. A. Müller, *Att. Bühnenwes.* p. 50.

(2) Pubblicazione, ancora provvisoria, in *Jahrb. d. Inst. Anzeiger*, 1906, p. 36, fig. 15. Quantunque questa costruzione appartenga al primo periodo di Mileto romana, pure è evidente che furono mantenute le forme e le tradizioni dell'architettura ellenistica. Le rovine della scena nel teatro di Mileto, più che quelle di Efeso, hanno grande importanza, per lo studio delle forme di transizione dal proscenio ellenistico al *pulpitum* romano.

ultimi tempi; e forse è da supporre che, nella rovina della scena, il pezzo caduto dall'alto sia poi rimasto sepolto sotto le costruzioni romane, quando la párodos fu chiusa e, innalzatone il livello, fu collegata al pulpitum, come dimostrerò. Chi, infatti, avrebbe mai, e perchè, trasportato ivi quel pesante pezzo, da lontano? – La materia è la solita arenaria locale; del rivestimento di stucco nessuna traccia è ora esitente. Le forme non sono quelle rigidamente tectoniche e severe dello stile dorico classico, ma le nuove ed eleganti dell'architettura ellenistica: sono, più precisamente, quelle della cornice della Grande Ara di Jerone, sia nelle proporzioni, che negli ornamenti e nello stile caratteristico (1). Si osservi il grazioso kymation sotto il gocciolatoio, identico nell'una e nell'altra cornice, che meglio può riconoscersi in un frammento simile (fig. 41), trovato in fondo alla Latomia, sotto il teatro.

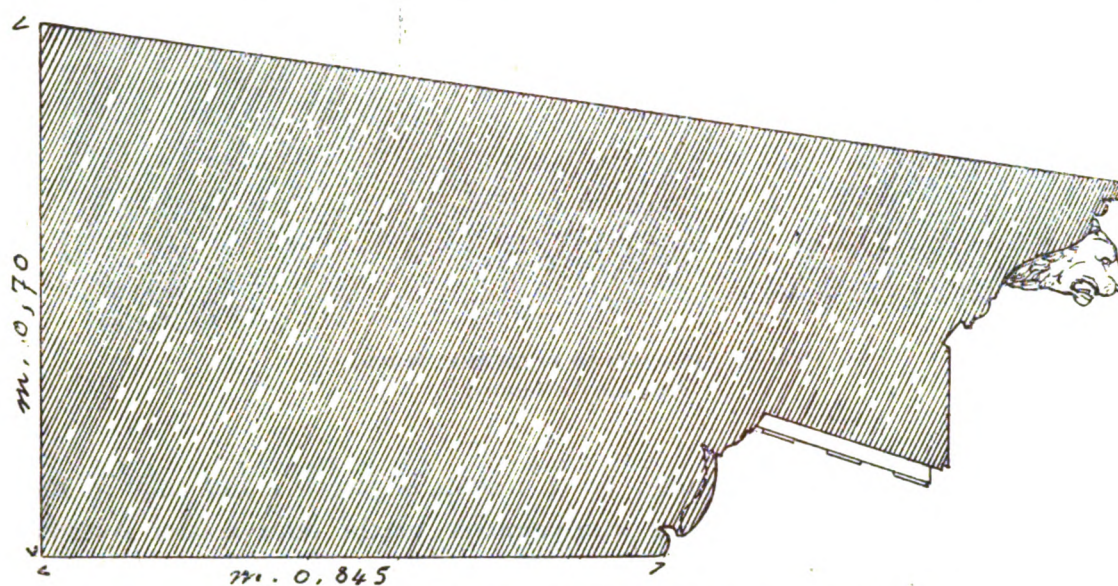



Fig. 39. — SEZIONE RICOSTRUITA DI UN FRAMMENTO DI CORNICE DORICA (dalla scena ellenistica).

7. — Tali le povere e scarse membra pietosamente raccolte; mi arrise, però, la fortuna, nei saggi di scavo compiuti nella primavera del 1915, con la scoperta di una Cariatide (Tav. VI e fig. 42), prezioso elemento della decorazione architettonica e scultoria della scena. Fu un raggio di sole fra le tenebre; ma quale parte delle forme della scena – che eran, dunque, belle e fastose – questo raggio illumini, non ci è dato sapere.

Già dissi sopra delle condizioni della scoperta: sotto l'orchestra, adagiato sopra un concio che gli serviva di base, e addossato alla parete del cunicolo, il grande frammento di scultura, sfuggito alla distruzione, era stato nascosto e protetto da mani ancora pie. È scolpito in pietra arenaria locale, fine e compatta, ed è conservata tutta la parte superiore della figura (alta m. 0,72), tranne il gomito destro; nella testa manca soltanto la punta del naso; leggere scheggiature e corrosioni si osservano alla superficie. Opera di un'artefice modesto, ma adusato a comprender le forme e a prevederne gli effetti alla distanza e con le luci

(1) Koldewey-Puchstein, *Die griech. Tempel in Unteritalien una Sicilien*, p. 73, fig. 56. (trabeazione della Grande Ara di Jerone).

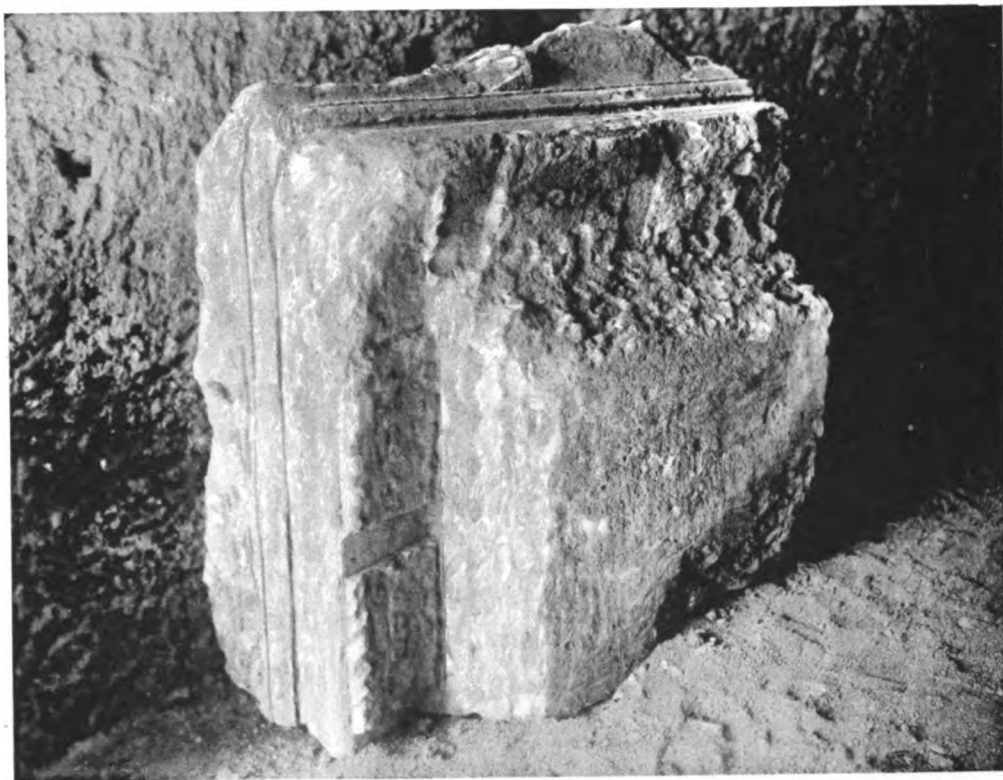



Fig. 40. — FRAMMENTO DI CORNICE DORICA.
(dalla scena ellenistica).

volute, la scultura non ha finezze inutili, ed è trattata a piccoli e fitti colpi di martellina, sia perchè destinata alla decorazione, sia, e principalmente, perchè doveva esser rivestita da un tenace strato di finissimo stucco, spesso da 2 a 5 mm. Questo attenuava le disuguaglianze della vigorosa modellatura, e dava alle forme luce e vibrazioni di vita, con l'aiuto dei colori, dei quali rimanevan tracce palesi al momento della scoperta, e qualcuna non è ancora scomparsa. L'attitudine, le forme dell'acconciatura e degli abiti possono osservarsi nella fotografia; ma è opportuno chiarire un particolare prezioso per l'esegesi della figura: un tralcio di edera le cinge le chiome. E per le forme stilistiche, osserviamo l'ovale allungato della faccia, la fronte prominente e arcuata, gli effetti di chiaro-oscuro fortemente cercati nella bocca, negli occhi, nei capelli: è il fare caratteristico, specialmente per l'elemento pittoresco, dei grandi decoratori di monumenti dell'Asia Minore, nel secolo III.

Il tipo ci è noto: e non è quello della fanciulla stante, quasi immobile, serena e senza espressione di sforzo, che fu sì caro prima all'arte ionica, (nei Thesauri di Cnido e di Sifno, a Delfi), e, dopo, all'arte attica del secolo quinto (Korai dell'Eretteo), e fu poi ripreso a trattare dagli scultori neo-attici (Cariatidi di Villa Albani etc.); ma procede — a giudicarne dai monumenti conosciuti — da un'opera grandiosa della scultura siceliota del secolo quinto: dalle colossali Cariatidi che, insieme coi Telamoni, sorreggevano la trabeazione del tempio di Zeus ad Agrigento [1].

(1) L'esistenza delle colossali Cariatidi è sicura, poichè un frammento della testa è conservato nel Museo civico di Girgenti. Cfr. Koldewey-Puchstein, *Die Griech. Tempel,* p. 158 ss. Non è il caso di insistere su altri confronti tipologici, ricolle-

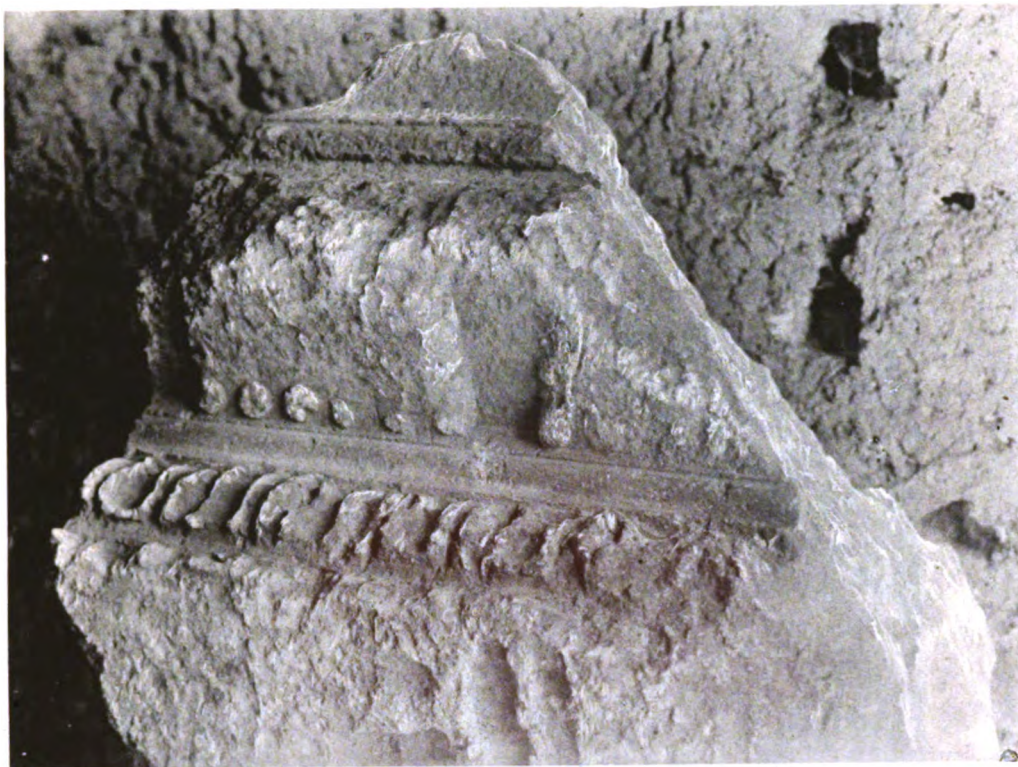



Fig. 41. — FRAMMENTO DI CORNICE DORICA.

Scoperta la Cariatide, il mio pensiero corse al Satiro-Telamone (fig. 43 e 44) conservato nel Museo di Siracusa: attitudine, stile e tecnica mi apparvero subito uguali, e tali furono confermati da un attento esame del monumento. Scolpito nella stessa pietra in cui la Cariatide, è ugualmente rivestito di uno spesso strato di stucco, che conserva tracce dell'antica policromia, e vela le impronte del lavoro sulla pietra, il quale sembra un po' più sommario; ma le corrosioni della superficie non più rivestita di stucco, e le brutte incrostazioni, onde un incauto restauratore rozzamente ricoperse le rotture, non permettono un sicuro giudizio sulla modellazione sottostante allo strato di stucco: quella della superficie è accuratissima, ed ha gli stessi caratteri che nella Cariatide. Visto dal di sopra, presenta quasi le medesime forme: quelle del Satiro comprese in un rettangolo di m. 0,70 × 0,67, quelle della Cariatide in un quadrato di m. 0,63 di lato. Unica differenza notevole è che la figura del Satiro si appoggia ad una lesena, quella della Cariatide è visibile anche dal lato posteriore. Questo può dipendere dalla diversa collocazione in due linee parallele — l'una retrostante ed appoggiata al muro, l'altra antistante e libera — della medesima decorazione architettonica; ma senza volerci abbandonare a tali congetture, sembra, però, quasi certo che le due sculture, — le quali hanno le stesse proporzioni e la stessa funzione di sostegno, espressa con le medesime forme, ottenuta con unità di concetto, di tecnica e di stile — siano appartenute al medesimo insieme architettonico.

gando i Telamoni all'Atlante della metopa di Olimpia, etc.; e tanto meno sarebbe qui opportuno discutere sulla collocazione dei Telamoni nel tempio di Agrigento.

Fig. 42. — FRAMMENTO DI UNA CARIATIDE, DALLA SCENA ELLENISTICA.
(vedi la Tav. VI).

Ma il Satiro-Telamone dove fu trovato e quando? Una vaga tradizione orale lo vuole proveniente dalla Grande Ara di Jerone, la quale fu scoperta, fra il 1780 e il 1813, dal Capodieci e dal Landolina; ma il Capodieci – avvezzo a glorificare ogni sua scoperta od osservazione, anche piccolissima – non fa alcun cenno di questi vistosi frammenti [1]. Ed anche il Serradifalco — che credeva di aver lui, per il primo, ritrovato l'Ara, negli scavi del 1839 — non fa alcuna menzione dell'insigne scultura. Già al Puchstein [2] sembrò molto inverosimile che il Satiro fosse da attribuire all'Ara, e avesse potuto far parte, come si credeva, dei Telamoni addossati agli stipiti della porta, di uno dei quali si osservano ancora i piedi, scolpiti nello stesso pezzo architettonico dello stipite. Ma ciò che il Puchstein credeva molto inve-

(1) Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa*, 2 ediz., vol. II, p. 17 s.
(2) Koldewey-Puchstein, *op. cit.*, p. 74.

Fig. 43. — FRAMMENTO DI UN SATIRO-TELAMONE.
(dalla scena ellenistica?)

rosimile è, invece, assolutamente impossibile, perchè il riquadro dello stipite nella porta dell'Ara, nel quale sono scolpiti i grandi piedi è largo m. 1,01, e non sarebbe stato possibile, per ragioni tecniche ed estetiche, impostare nel centro di esso una lesena, larga appena m. 0,58, quale è, appunto, quella alla quale il Satiro è addossato. Lateralmente ad essa avrebbero dovuto essere inseriti piccoli conci di circa m. 0,20: ciò che nè le monumentali proporzioni della Grande Ara, nè la funzione statica degli stipiti avrebbero mai potuto consentire; e devesi aggiungere che le misure dei grandi piedi disconvengono alle proporzioni del Satiro. È poi strano che l'inventario ufficiale del Museo di Siracusa non confermi la tradizione orale sulla provenienza dall'Ara, ma dica espressamente che i frammenti del Satiro-Telamone (inv. n. 916) provengono "dall'Anfiteatro,,: e questa quasi incredibile indicazione non fa che aumentare la nostra incertezza.

8. — Prima di venire ad altre osservazioni, notiamo che il motivo architettonico degli

Fig. 44. — FRAMMENTO DEL SATIRO-TELAMONE.
(dalla scena ellenistica?)

"Atlanti„ che sorreggono l'epistilio e il fregio dorico di metopi e triglifi sembra sia stato in voga nell'arte siracusana dell'età di Jerone II, come si può dedurre dalla descrizione di Moschion conservataci da Ateneo (V, 208 B), della grande e sontuosa nave Syrakosia, mandata in dono da Jerone a Tolemeo, le cui parti esterne sporgenti erano sostenute da "Atlanti„ con decorazione architettonica d'ordine dorico. Infatti – nella diffusione di questi due tipi della Cariatide e del Telamone, nell'arte ellenistica e romana – non pochi esemplari a me noti sono di accertata origine siciliana [1].

E dell'uso di queste o di simili figure nella decorazione architettonica della scena, abbiamo importanti testimonianze, che assai bene convengono alla scultura da me scoperta. Ricor-

---

(1) Oltre quelli del tempio di Zeus ad Agrigento, sopra citati: Cariatide in pietra, proveniente da Solunto, nel Museo di Palermo (alt. m. 0,92). – Frammento a Segesta, nella casa dei Custodi (ricordato dal Puchstein *l. cit.*). – Parecchi esemplari di Satiri-Telamoni di terracotta, in grandi frammenti restaurabili, alti due terzi del vero, provenienti da Centuripe, nel Museo di Siracusa. – Ad alcuni frammenti di Cariatidi, trovati presso la Grande Ara di Jerone, accenna F. S. Cavallari, *Topograf. Archeol. di Siracusa,* p. 391, n. 1, aggiungendo che essi si trovano nel Museo di Siracusa; ma - per quante ricerche si siano fatte - non è riuscito trovarli. Sembra impossibile, anche a chi conosca la non grande precisione del vecchio topografo ed archeologo siciliano, che egli abbia voluto alludere al Satiro-Telamone, con le parole "frammenti di Cariatidi„ *(sic)*. Altri esemplari affini, fuori della Sicilia: i Telamoni che sorreggono l'architrave del tepidario nelle "terme del Foro„ di Pompei: von Rohden, *Terrakotten von Pompeji,* tav. XXV. pag. 39; Cariatide ora nel Museo Nazionale di Napoli: *ibd.* tav. XXIV, 2, pag. 39. Non diverso è nell'atteggiamento delle braccia, l'"Atlante„ inginocchiato del *theatrum tectum* di Pompei. – Da Vasto, presso Lecce (ora nel Mueeo Naz. di Taranto): quattro Cariatidi in pietra, di arte locale del sec. IV av. Cr., di grande importanza per la storia del tipo, affine a quello della Cariatide del teatro di Siracusa: *Roem. Mitteil.,* XXII, 1897, pag. 128 ss., fig. 7-9.

Fig. 45. — FRONTE DEL PARASCENIO NEL TEATRO DI SEGESTA.
(avanzi della figura di Pan, ad altorilievo).

diamo, intanto — per sola analogia di motivo artistico — che sulla scena del teatro di Tralles, dipinta in modo fantastico da Apaturios di Alabanda, vedevansi "Centauri sustinentes epistylia,, (Vitruv. VII, 5, 5). Un'iscrizione del teatro di Magnesia parla delle opere in esso compiute da un Phanes figlio di Herostratos, sacerdote di Zeus; e fra queste opere sono ricordati i "Satirischi,, [1]. Ma poichè non possiamo esser sicuri che essi fossero, per la destinazione e per il tipo, simili a quelli da noi trattati, volgiamoci, piuttosto, alle testimonianze monumentali. Tra i frammenti architettonici e scultorî trovati nel teatro di Dionysos, esistono alcune importanti figure di Satiri e di Sileni come Telamoni, le quali — credute, a torto, dal Dörpfeld del periodo romano — sono certamente di età greca, specialmente il Satiro che può attribuirsi, senza difficoltà, alla seconda metà del secolo IV: e faceva parte, perciò, della decorazione della scena ricostruita nell'età di Licurgo. Che questa scultura sia opera originale, è anche dimostrato dal fatto che di esso si posseggono cinque copie di età romana; e che il tipo artistico sia stato inventato in vista della sua destinazione al teatro, lo desumiamo sicuramente dal soggetto che l'artista ha voluto rappresentare: non propriamente un Satiro, ma un attore,

---

(1) *Athen. Mitteil.*, XIX, 1894, p. 36.

Fig. 46. — RILIEVO DI MARMO CON FIGURA DI PAN. (PROVENIENTE DAL TEATRO).

cioè un coreuta camuffato da Satiro, colla maschera e col perízoma velloso, per il coro del dramma satirico: era, insomma, una figura di soggetto e di destinazione essenzialmente teatrali [1].

Non diversa concezione artistica ebbe l'architetto del teatro di Segesta, nel voler decorare le fronti dei parascenî con figure di Pan ad altissimo rilievo (fig. 45); e quantunque la parte superiore di esse sia ora perduta, la loro collocazione — sia per la parete alla quale sono addossate, sia per lo zoccolo su cui poggiano — ci obbliga a supporre che le due figure fossero concepite come Telamoni sorreggenti le estremità del proscenio.

I Sileni, i Satiri, Pan: — tutte, insomma, le figure della pompa dionisiaca, rievocate nella decorazione della scena del teatro, sacro a Dionysos: e la Ménade, che ancora mancava,

(1) Per queste sculture e per le questioni ad esse relative, vedi le osservazioni di F. Versace, in *Jahrbuch d. Istit.* XXIV. 1909, p. 214 ss., fig. 25-28. E per la loro congetturale, non inverosimile, collocazione nel piano superiore della scena, *ibd.*, p. 220, fig. 31.

eccola nella nostra Cariatide, che ha le chiome cinte di un tralcio della dionisiaca edera, come abbiamo detto nella descrizione della figura. Onde non so rinunziare alla supposizione verisimile che anche il Satiro-Telamone provenga dal teatro, ed abbia fatto parte della medesima decorazione architettonica. Come quello del teatro di Dionysos, esso ha la maschera, perspicua nel pendulo labbro inferiore, nei capelli a grandi ciuffi, nelle lunghe e aguzze orecchie caprine; esso ha il perizoma velloso, stretto ai fianchi da una cintura a bordi rilevati, concepito, cioè, come vero "indumento„ sovrapposto. È il particolare identico a quello che i coreuti portano nella pittura del vaso del Museo Nazionale di Napoli, con i preparativi per la rappresentazione del dramma satirico, o nel mosaico pompeiano rappresentante la vestitura degli attori [1]: è, insomma, il particolare caratteristico che ci obbliga a riconoscere nella scultura del Museo di Siracusa lo stesso soggetto che nel Satiro-Telamone del teatro di Dionysos: un attore, cioè, camuffato da Satiro. Se esso appartenesse veramente alla Grande Ara, noi ne trarremmo un buon argomento, per supporre che la divinità ignota, a cui essa fu dedicata, fosse veramente Dionysos: e la sua vicinanza col teatro certo non esclude questa congettura. E, ad ogni modo, da questa ancora non dimostrabile provenienza, noi ricaveremmo l'assoluta, sicurissima conclusione, che i medesimi artisti lavorarono alla decorazione del Teatro e dell'Ara, e aggiungeremmo un nuovo elemento a quello che ci è noto per tanti altri sicuri indizî: che la nuova scena del teatro, cioè, deve attribuirsi – come certamente l'Ara, per l'esplicita testimonianza di Diodoro (XVI, 83) – ai tempi del secondo Jerone.

Non è possibile dire con precisione a qual parte della scena fosse stata destinata dall'architetto la nostra scultura: essa ci dice soltanto che, insieme con le sue sorelle vestite di gaie forme e di colori e inghirlandate di edera, insieme, forse, coi Satiri, compagni nel coro e nell'arte, sorreggeva gli epistilî della scena.

9. — Un altro avanzo della decorazione della scena ellenistica è forse da riconoscere nei frammenti di un rilievo con figura di Pan, (fig. 46) trovato negli scavi del Serradifalco, ed ora nel Museo di Siracusa [2]. È di marmo greco, spezzato in cinque frammenti ricomponibili dell'altezza massima di m. 0,58. Pan capripede ed itifallico, con una grande pelle allacciata sotto il collo e scendente a mo' di clamide dietro le spalle, regge il pedum nella sinistra, e protende la destra, che tiene un oggetto, probabilmente un vaso potorio: attributi ben noti in altre rappresentazioni di Pan, nel thiasos dionisiaco [3].

Il tipo stesso e – per quanto è consentito giudicare dalla cattiva conservazione – anche lo stile della figura non mi sembrano proprî dell'arte romana; tanto più che i frammenti della decorazione marmorea, sicuramente pertinenti alla scena romana, mostrano tecnica e stile molto più tardi e diversi.

---

(1) Vaso del Museo di Napoli: Heydemann, 3240; *Monum. dell'Ist.*, III, 31. Mosaico della Casa del poeta tragico: *Guida Ruesch*, n. 168; Hermann-Bruckmann, *Antike Malerei*, tav. 14. Per opportunità e rapidità di confronto, vedi i due monumenti riprodotti in Baumeister, *Denkmäler*, I, tav. V, fig. 422 e 424.

(2) Serradifalco, *Antich. d. Sicilia*, IV, tav. XXI, 4. Il frammento inferiore comprendente il piede destro, riprodotto nella figura citata, ora manca. Viceversa, il frammento triangolare, comprendente tutto il torace ed il braccio sinistro sino al polso, manca nella figura del Serradifalco.

(3) Roscher, *Ausführl. Lexikon*, III, 1, 1445 e 1475.

10. — Nel corso della descrizione, abbiamo dovuto ammettere, implicitamente, che la nuova scena del teatro di Siracusa sia dell'età ellenistica. La tipologia del proscenio è un indizio sicuro, poichè i prosceni lapidei di questa forma appartengono generalmente al III-II secolo [1]. Al medesimo periodo di tempo ci riportano i frammenti architettonici e scultori, per l'identità stilistica, che abbiamo riconosciuta, con quelli della Grande Ara di Jerone. Se mancasse ogni altro indizio, basterebbero le iscrizioni sulle fronti dei cunei, recanti i nomi dei Re e delle Regine; e poichè esse furono incise nell'occasione del rinnovamento del teatro, questo non potè esser compiuto che quando Jerone aveva assunto il titolo di Basileus (269 av. Cr.), e dopo che il figlio Gelone, compartecipe nel potere e nel titolo regale, aveva sposato Nereide, chiamata Basilissa nella iscrizione; dopo, cioè, l'anno 238 [2].

11. — Prima di chiudere questo capitolo sulle varie ricostruzioni della scena, osserviamo che gli spianamenti dei muri accennano a continuare verso mezzogiorno, oltre il muro di chiusura degli edifizî compresi fra i piloni. Ma nel lato occidentale, viene a mancare, in questo punto, il letto di roccia, e con esso è scomparsa ogni traccia delle costruzioni; nel lato orientale, solo gli scavi potranno, forse, darci qualche chiarimento.

Quali altri edifizi sorgevano dietro la scena? Un portico, come nel teatro di Dionysos? Una costruzione simile a quella osservata, al medesimo posto, nelle rovine del teatro di Magnesia? Forse non potremo saperlo mai [3].

---

(1) Il proscenio del teatro di Delo è dell'anno 269, come esattamente rilevasi dall'iscrizione, public. in *Bull. Corr. Hell.* 1894, p. 164; il teatro di Nea Pleuron è dell'anno 235-230, come si desume da Strabone X, 2, p. 451; il proscenio del teatro di Priene è di non molto anteriore al 200, etc.

(2) Vedi, per le questioni cronologiche relative a Jerone e a Nereide, Holm, *Storia di Sicilia*, II. p. 532 s. (nota) e p. 547.

(3) Per tali portici *post scaenam*, vedi anche le informazioni, ora antiquate, raccolte da A. Müller, *Lehrbuch*, p. 41, n. 2

CAPITOLO VI

VIE E MONUMENTI NELLE IMMEDIATE ADIACENZE DEL TEATRO.

LE ISCRIZIONI DEGLI ARTISTI DIONISIACI

1. — Nei teatri di grandi dimensioni erano, naturalmente, necessarie diverse vie di accesso per il pubblico, le quali, come mostrano le rovine esistenti, eran variamente disposte, secondo fosse consentito dalla situazione topografica. Nel teatro di Siracusa, l'architetto mirò anche a render rapido e comodo l'accesso al teatro a quelli che vi arrivavano dalle varie parti dell'immensa città, sparsa su vasto spazio. Dai quartieri alti, che si stendevano oltre il Temenite, si poteva arrivare al Teatro seguendo quella strada, in parte intagliata nella roccia, che dalle tombe incavate dentro i suoi fianchi, in tarda età, chiamasi ora "Via dei Sepolcri„; dalla stessa terrazza superiore del Temenite un'ampia scala, ancora esistente, scendeva verso il teatro.

Una via, proveniente dalla Neapolis, fiancheggia ancora il teatro dal lato orientale, gira attorno alle fondazioni del muro di precinzione e sbocca nella terrazza retrostante al teatro. Io non dubito che questa via sia antica nel suo percorso, che sta in così intima relazione con la configurazione esterna del teatro; ma credo che il suo livello sia stato abbassato in età moderna, per un più facile accesso dei carri ai mulini ora abbattuti, e che in questo rude lavoro siano stati alterati i paramenti di roccia che in un tratto corrispondente al terzo cuneo servivano di poderoso zoccolo al grande análemma periferico del teatro. Questa via dal lato orientale, quella "dei Sepolcri„ dal lato opposto, e la grande scala davano accesso alle parti superiori del théatron: onde era già richiesto dalla stessa configurazione topografica cercare le porte o ingressi in corrispondenza delle scalette divisorie dei cunei, ed uno ne fu sicuramente riconosciuto e studiato, quello che immette alla seconda scaletta, dal lato occidentale, come sopra si è detto (pag. 40).

Descrivemmo già i due ingressi al grande diazoma del teatro (pag. 42); ed è necessario supporre che due strade fossero con essi in corrispondenza: una, infatti, quella del lato orientale, può ancora percorrersi ed immette nell'ambulacro del diazoma, che servì di facile strada ai mugnai e ai contadini (vedi le incisioni del secolo XVIII, fig. 4 e 5), i quali, con rude opera di devastazione, arrotondarono l'angolo fra i sedili e l'ingresso antico, perchè i carri più facilmente potessero accedere nel diazoma. La strada esterna ha, ora, aspetto interamente moderno, ma il Cavallari[1] afferma che 65 metri distante dalla grande precinzione si osservavano, intagliati nella parete a monte di detta strada, rincassi quadrangolari, simili in tutto a quelli che si vedono in gran numero nelle balze e nei tagli del Temenite, attorno al teatro; e che tali rincassi, i quali permettevano di riconoscere sicuramente come antica la strada di accesso di cui parliamo, furono distrutti in tempi recenti.

(1) *Topograf. archeol. di Siracusa*, p. 389.

Fig. 47. — RAMPA DI ACCESSO ALLA PARODOS OCCIDENTALE.

All'estremità opposta, quella occidentale, del diazoma, rimangono, quali furono descritti, (pag. 42), gli avanzi chiarissimi dell'ingresso antico: onde è necessario ammettere che anche da questo lato un'altra strada adducesse al teatro, movendo dalla parte inferiore della Neapolis; ma le alterazioni del terreno, avvenute in età moderna, non ci consentono di riconoscerne il percorso, tanto più che questa parte delle immediate adiacenze del teatro non è stata ancora esplorata per mezzo di scavi. Anche il Cavallari, che non conosceva l'esistenza dell'ingresso al diazoma, ammette questa strada, per congettura non improbabile.

E ancora altri due ingressi — e quindi altre due strade in corrispondenza — esistevano nell'ampio teatro: quelli della parte più bassa, che immettevano nelle párodoi, dalle quali potevasi accedere all'ambulacro che gira intorno all'orchestra e, da esso, alle scalette dei cunei. Conservatissimo è questo ingresso nel lato occidentale: una strada incassata nella roccia, salendo da mezzogiorno, fiancheggia il grande "pilone„ di roccia, e scende poi, piegandosi a gomito e in forma di rampa con scaglioni a linea convergente, verso la párodos che è ad un livello più basso (fig. 47). Anche quando, in età romana, le antiche párodoi furono abolite e, sopraelevatone il livello, furono incluse nel pulpitum (vedi capit. seg.), questa strada e la rampa servirono come ottimo accesso alla crypta, cioè al corridoio a volta, intagliato sotto la cavea, che immetteva nell'orchestra romana.

Nel lato orientale, le condizioni del terreno non avevan permesso di servirsi della roccia, per intagliarvi la strada, la quale fu certamente costruita in muratura, e qualche avanzo se ne può, forse, riconoscere nei grandi conci di sostruzione che rimangono ancora, e dei

Fig. 48 — SBOCCO DELLA "VIA DEI SEPOLCRI,, NELLA TERRAZZA SUPERIORE DEL TEATRO (Cfr. la fig. 53).

quali non saprei dare altra spiegazione. Essa, ad ogni modo, è certamente da supporre, non solo per analogia col lato occidentale, ma anche per la considerazione che la crypta romana di quest'ala del teatro non avrebbe avuto alcuna comunicazione con l'esterno, essendone impossibile l'accesso da qualsiasi altra parte, per il dislivello fortissimo del terreno.

2. — Riconosciute, così, e descritte le numerose vie d'accesso alle parti alte, a quelle medie e a quelle inferiori del teatro, esaminiamo le immediate adiacenze del grandioso monumento, le quali sono, con esso, in intima relazione architettonica, e ne chiariscono e completano la vita storica.

Dietro il teatro, fra settentrione ed occidente, stendesi un'ampia terrazza, il cui spianamento, in gran parte artificiale e in alcuni tratti ricoperto di uno spesso strato di opus testaceum, senza dubbio antico, è allo stesso livello dell'ambulacro che correva intorno alla somma precinzione. Lo spianamento è chiuso a settentrione da una parete intagliata nella roccia, che raggiunge, in alcuni tratti, l'altezza di m. 8,55, fino alla terrazza superiore del Temenite; e dove la roccia naturale non raggiungeva questa altezza, essa fu certamente sopraelevata e ragguagliata, come dimostrano le accuratissime e forti trincee di sostruzione, intagliate lungo i suoi cigli. Nella parte più alta, ora conservata, osservansi le rovine di una balaustra o "parapetto,, che doveva render sicuro affacciarsi sul sottostante teatro, e verso

l'incomparabile panorama, che ancora si contempla dall'alta terrazza che stendevasi accanto agli scomparsi monumenti del T é m e n o s di Apollo. Un'altra parete, più bassa, limita lo spianamento ad occidente, interrotta, però, dallo sbocco di quella strada antica, incassata nella roccia, alla quale dianzi avemmo occasione di accennare, la così detta "Via dei Sepolcri" (fig. 48 e cfr. la fig. 13).

Le linee di queste grandiose opere d'intaglio circoscrivono armonicamente (vedi la pianta, Tav. III) una parte dell'ampia circonferenza del teatro nei due lati di un grande rettangolo: onde non può nascer dubbio che esse siano state eseguite con manifesto fine architettonico in relazione col teatro stesso, non sappiamo se contemporaneamente con la sua prima costruzione, o, come sembra più probabile, quando esso fu ampliato ed abbellito, nell'età di Jerone II, alla quale accennano gli scarsi avanzi di opere d'architettura che presto descriveremo. Analoga è la conformazione architettonica del grande a n á l e m m a che chiudeva, da tre lati, il teatro di Cnido[1] e non mancano altri esempî di teatri e di odei circoscritti da muri rettangolari (Pompei, Ercolano).

Prima di descrivere la grande fontana, le edicole, i rincassi quadrati per a n a t h é m a t a, intagliati, in diversa età, su queste pareti verticali, io credo necessario liberare questa parte della topografia archeologica di Siracusa da un vecchio e radicato errore, derivato da alcune false congetture di G. Schubring, e diffuso dagli scritti di F. S. Cavallari, che a lungo e ripetutamente aveva insistito sulle origini e sul carattere della parete intagliata nella roccia, che chiude a settentrione la terrazza del teatro[2].

È stato, dunque, supposto che la "Via dei Sepolcri" esistesse – c o n t a l e c a r a t t e r e f u n e r a r i o ! – prima ancora della costruzione del teatro, e che essa continuasse in direzione di oriente. Compiuta la grande opera d'intaglio nella collina per ricavarne il k o i l o n del teatro, la parete meridionale di questa strada sepolcrale sarebbe stata distrutta, e sarebbe rimasta, invece, quella contrapposta, della quale abbiamo parlato, con le sue edicole, anch'esse di carattere funerario, e con i numerosi sepolcri incavati dentro la roccia. Tutte codeste opere "dovevano preesistere all'epoca della costruzione del teatro, imperocchè, come abbiamo detto altre volte, non è presumibile supporre, che dopo o contemporaneamente alla costruzione del teatro, il popolo avesse assistito alle rappresentazioni teatrali e d a l l e c e r i m o n i e m o r t u a r i e". Così il Cavallari, ripetendo le strane idee dello Schubring; ma nè l'uno, nè l'altro si accorsero mai che le tombe, le quali innegabilmente si vedono numerose e nelle pareti della "Via dei Sepolcri" e in quelle che circoscrivono la terrazza del teatro, sono assai più tarde. Trattasi di ipogei sepolcrali, e di piccole catacombe con arcosolî e con loculi intagliati nella roccia, alcuni dei quali sono evidenti trasformazioni ed ampliamenti di "grotte" artificiali e di edicole di tempi greci, che non avevano alcun carattere funerario, altri furono scavati con questo intento, in età post-classica, cristiana, e probabilmente fino nei tempi bizantini.

---

(1) *Antiquities of Ionia*, III, tav. 2.

(2) Vedi l'articolo, già citato, dello Schubring, in *Philologus*, XXII, 1865, p. 592; e cfr. Holm, *Geschichte Siciliens*, II, p. 503 (*Storia di Sicilia*, II, 594, n. 1) il quale riferisce le congetture e le stesse parole dello Schubring; e Cavallari, *Topograf. archeol. di Siracusa*, p. 385 s.; e *Appendice*, p. 19 e 28.

Ciò vide già chiaramente l'Orsi, quand'egli, volendo dimostrare come alla fine dell'Impero il teatro fosse completamente abbandonato, ne adduceva per prova "le camere sepolcrali aperte nei ninfei della precinzione superiore e nei fianchi di quella che oggi chiamiamo Via dei sepolcri, un tempo regolare via di accesso alle parti alte del teatro„ [1]. Ma l'Orsi non ebbe occasione di documentare, con particolare indagine metodica dei monumenti, questa sua idea nitida e fondamentalmente giusta, quantunque io dubiti che egli assegni una data troppo alta a codeste opere funebri, ritenendole, in parte, di età romana.

La via e le pareti che fiancheggiano il teatro, come tutte le opere simili del Temenite, ebbero, in origine, carattere religioso, al quale posteriormente, in età ellenistica avanzata, si sovrappose, senza cancellarne le impronte sacre, il criterio dell'utilità pratica congiunta con la decorazione architettonica, come presto vedremo. I lugubri riti della morte ivi non echeggiarono, che quando cessò del tutto la vita dell'Arte sui pendii del Temenite sacro, e quando, già da secoli, taceva il solenne rito dionisiaco nel teatro caduto in rovina e derelitto.

La parete di occidente è divisa in due parti disuguali dallo sbocco della "Via dei Sepolcri„ (fig. 48): e i due tratti, a destra e a sinistra di questa, sono tutti coperti di numerose nicchiette quadrangolari, disposte in molteplici file. Queste opere furono, in parte, distrutte dall'apertura di una spaziosa camera incavata dentro la roccia, la cui soglia più alta del livello del suolo, taglia alcune delle preesistenti edicolette. Quantunque questa camera sia stata trasformata, nell'età cristiana, in ipogeo sepolcrale, e, assai tempo dopo, siasi edificata dinanzi ad essa una piccola chiesa (S. Maria della Grotta), pure non è da escludere che essa sia stata scavata ancora in età antica, ma relativamente più tarda che quella durante la quale erano state intagliate le numerose nicchiette. Lo stesso deve ritenersi dell'apertura della "Via dei Sepolcri„ che, pure essendo un'antica via di accesso al teatro, modificò l'aspetto originario di questa parete rocciosa d'occidente. Sicchè appare sempre più probabile che queste opere ed altre circostanti, che presto descriveremo, debbono riferirsi al tardo periodo ellenistico, durante il quale tutto il teatro e le sue immediate adiacenze furono trasformate.

Fra l'ingresso della "Via dei Sepolcri„ e la bocca della grotta, ai piedi della parete adorna di numerose nicchiette, avvennero, nel 1907, per opera di P. Orsi, importanti scoperte, il cui significato cercheremo di chiarire più innanzi, mettendolo in relazione con la vita del teatro.

Anche nella parete settentrionale si osservano numerose le nicchiette rettangolari, fino all'altezza di circa m. 0,75 dal suolo. A tale altezza corre lungo tutta la parete un canaletto di defluizione, intagliato in parte nella roccia e in parte completato con intonaco, con cui sono rifinite le nicchiette più basse, alcune delle quali verso l'angolo occidentale, sono in ottimo stato di conservazione (vedi fig. 49). Camere sepolcrali di tarda età cristiana interrompono l'aspetto originario della parete, e una rozza scaletta (essa guasta le antiche strutture compreso il canaletto) fu intagliata da barbariche mani moderne, come facile sbocco di una scorciatoia scendente dalla terrazza superiore.

---

(1) Nell'artic. s. cit. per le "*Rappresentazioni classiche*„ e cfr. *Notizie Scavi*, 1909, p. 340.

Fig. 49. — ANGOLO N-O DELLA "KATATOMÈ,,

3. — Quasi nel mezzo della parete, lì dove essa raggiunge la maggiore altezza, apresi la grande grotta artificiale con volta curvilinea (largh. m. 9,35, alt. m. 4,75, profond. m. 6,35), il così detto Ninfeo (fig. 50), nome recentissimo che non è ancora adoperato nè dal Gaetani, il quale chiama questa grotta "la fontana di Galerme,, (sic)[1] nè dal Capodieci. Ma il nome moderno risponde, in certo modo, alla destinazione antica di questo non ancora bene studiato monumento, il quale nient'altro fu, in origine, che una grande, artistica fontana. Essa è, all'esterno, fiancheggiata da due nicchie a volta, rivestite di forte strato di intonaco, in parte conservato, e da due altre più basse e più grandi, posteriormente trasformate in ipogei sepolcrali. La decorazione esterna era, in alto, completata da un fregio dorico di metopi e triglifi intagliati nella stessa roccia, ed ancora, quantunque in piccola parte, conservati. Non è da escludere che questo fregio corresse lungo tutta la parete, poichè se fosse stato scolpito soltanto in corrispondenza del "Ninfeo,,, non si comprenderebbe la continuazione delle metopi e dei triglifi verso oriente, lì, appunto, dove oggi meglio possono osservarsi. Al di sopra del fregio, sono intagliate profonde incassature, come se destinate all'inserzione e all'appoggio di pezzi architettonici[2].

(1) Mem. cit., pag. 175.

(2) Non è da trascurare che proprio a Corinto, metropoli della dorica Siracusa, troviamo l'unico esempio da me conosciuto di una decorazione architettonica simile sul muro di una terrazza, coronato di metopi e triglifi. Vedi "*American Journal of Archaeology*,, VI, 1902, tav. VII ss.

Fig. 50. — IL "NINFEO,,.

Prima di entrare sotto l'arco della monumentale fontana, sostiamo ancora un po' dinanzi a questo scheletro di forme solide e fastose; chè il nostro pensiero è attratto da una singolare somiglianza fra questa parete di viva roccia che chiude, a settentrione, il teatro di Siracusa, e la parete, anch'essa perpendicolare e artificialmente intagliata nella rupe sotto l'Acropoli di Atene, che chiude, similmente da settentrione, come una precinzione estrema, il teatro di Dionysos (fig. 51). È questa la κατατομή, menzionata dagli scrittori antichi (1).

Anche in questa rocciosa parete sono intagliati riquadri e nicchie, ed incassature per a n a t h é m a t a. Una scala adduce da essa alla terrazza superiore dell'Acropoli; e vi era, inoltre, e vi è ancora con destinazione diversa, un'ampia grotta artificiale, la quale era decorata, all'esterno, dalla facciata del monumento coragico di Trasyllos, distrutto nel bombardamento turco del 1826 (2). Sono così numerose e vicine le somiglianze di topografia e di

---

(1) Vedi W. Judeich, *Topographie von Athen*, pag. 281 s. Sui vari significati della parola κατατομή, vedi A. Müller, *Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern*, p. 87 s. Ma un frammento di Iperide, e, meglio ancora, un frammento di Filocoro, conservati da Harpocrat. e Suid., *ad voc.* κατατομή, ci ha attestato chiaramente che così chiamavasi la parte soprastante al teatro di Dionysos, dove eran dedicati i tripodi delle vittorie coragiche. Cfr. D. R. p. 42.

(2) La grotta menzionata da Pausania I, 21, 3: ἐν δὲ τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου σπήλαιόν ἐστιν ἐν ταῖς πέτραις ὑπὸ τὴν Ἀκρόπολιν κ. τ. λ. Vedine la pianta in D. R., tav. I (pianta generale del teatro di Dionysos). La decorazione esterna con la facciata del monumento coragico di Trasyllos può ancora vedersi in Stuart a. Rewett, *Antiquities of Athens*, II, 28 ss., tav. VIII,

opere, che lo stesso nome non disconviene alla parete da noi descritta come una vera katatomé del Temenite sul teatro nostro massimo, che ha così grandi analogie di gloria e di forme con quello di Atene.

Come, dunque, della katatomé del teatro di Dionysos era principale ornamento la facciata del monumento coragico di Trasyllos, sull'esterno della grotta, così di quella del nostro teatro, rinnovato ed ampliato nell'età di Jerone II, era decorazione, certo più grandiosa ed originale, la fontana le cui forme antiche a stento si intravedono per le secolari devastazioni che essa sofferse, specialmente nell'interno. Nè contro questa designazione cronologica deve opporsi la forma dell'arco, poichè solo un vieto pregiudizio può far credere l'arco esclusivamente romano, quando esso è anche elemento, per tanti esempî comune, dell'architettura ellenistica (Porta della città, porta della terrazza del teatro, porta del Ginnasio, a Pergamo, nel II.° secolo av. Cr. – Portici di Eumene e di Attalo ad Atene – Frequenti esempî nei prospetti architettonici dei rilievi "ellenistici", etc.).

È, però, ancora riconoscibile l'ampia vasca (vedi nella pianta del teatro, Tav. III), dove le acque si accoglievano, prima di defluire all'esterno; e se ne osservano gli avanzi delle pareti rettangolari, rivestite di un forte intonaco di opus testaceum, come le nicchie esterne della facciata e la volta interna della fontana. La vasca, intagliata nel suolo, è chiusa verso la facciata, da un muretto, anch'esso ricavato dalla roccia, e forse in origine sopraelevato con un filare di conci. Dalle due banchine laterali si svolge la curva della volta, solcata a metà, in corrispondenza con la parete posteriore della vasca, da una misteriosa incassatura, della quale, come di qualche altro particolare costruttivo dell'interno, invano si cercherebbero la destinazione e le forme originarie: ed oscurissima riescirebbe ogni più particolareggiata descrizione, senza l'aiuto di sezioni ed altri disegni che non mi è dato di presentare. Sulla parete di fondo è incavata una grande nicchia centrale, dalla quale sgorgava, in grande copia e fragorosa, l'acqua, che dal "Ninfeo", scendeva per le rovine del teatro, come abbiamo visto nelle stampe del settecento, (fig. 2 e 3) ed alimentava i mulini, ora demoliti.

Solo da circa mezzo secolo queste acque sono state raccolte e deviate in acquedotti moderni, che non importa qui descrivere; ma è giusto, invece, accennare che esse derivano da uno di quei grandiosi e veramente mirabili acquedotti greci, che sono da ascrivere, probabilmente, all'età dei Dinomenidi: da quello, cioè, che venendo assai da lontano, forse dal monte Crimiti (Thymbris?), passa per l'Epipole e per Tyche, e si dirama in diversi rami, uno dei quali, attraversato il piano del Temenite, sbocca nel "Ninfeo". Forse l'acquedotto, che è certamente anteriore alla costruzione delle opere soprastanti al teatro, continuava a svolgersi verso mezzogiorno, prima che fossero intagliate la katatomé e la grotta–fontana, la quale sembra abbia acquistato l'aspetto monumentale e le decorazioni di cui ancora osservansi gli avanzi, in piena età ellenistica, probabilmente ai tempi del secondo Jerone[1]. Una piccola

---

1-5, XXVIII, 5 (ediz. ital., Milano, 1832 ss., vol. II, p. 57 s., tav. XXXVII s.). Ora la grotta è dedicata alla Panagia Chrysospiliotissa. Osserviamo che se la facciata ha ora forme rettangolari, probabilmente derivate dalla trasformazione avvenuta per l'erezione del monumento di Trasyllos, l'interno della grotta è intagliato a volta non diversamente che il "Ninfeo" del teatro di Siracusa.

(1) I capisaldi, per lo studio dei grandiosi acquedotti siracusani, oltre che dal Fazello e dagli altri topografi, erano stati fondati dal Conte Cesare Gaetani, nella *Memoria* più volte citata. Riprendendo le sue tracce, ottenne maggiori risultati (ma lungi ancora dall'essere definitivi) l'indagine dello Schubring, nel cit. artic. pubblic. nel *Philologus* XXII, 1865, p. 577 ss. Cfr. Cavallari

parte delle acque era raccolta da un canaletto intagliato sulla parete occidentale del "Ninfeo,,, fino all'angolo esterno della facciata, lì precisamente dove esso immette in quello di uguali forme e misure che corre lungo tutta la parete rocciosa di settentrione e su quella di occidente, fino allo sbocco della "Via dei Sepolcri,, (osserva la fig. 48). A questo punto il medesimo canaletto scende per un foro incavato nella roccia, sotto la via e continua poi a correre, ai piedi dell'altra parete rocciosa di occidente in direzione di mezzogiorno, verso il théatron. Ma non è possibile riconoscere l'ultima parte del suo percorso, essendo stata la roccia strappata in tempi recenti, e distrutte, così, la vestigia di ogni antica struttura.

Abbiamo, dunque, cercato di riconoscere la destinazione antica del "Ninfeo,,, incerto solo rimanendo dove e come fosse raccolta e condotta la quantità maggiore delle acque che dalla vasca doveva riversarsi all'esterno. Forse una parte era immessa negli acquedotti, le cui vestigia si osservano ancora intagliate lungo i margini della via d'accesso ad oriente del teatro. Ma quella parte delle acque che, seguendo le pareti del "Ninfeo,, e della katatomé, defluiva in basso verso mezzogiorno, scendeva veramente nel teatro? Serviva agli usi di esso? Era il piccolo acquedotto sopra descritto in relazione con quello che gira per la circonferenza del koilon, sotto il sesto sedile, a contare dalla precinzione? La relazione tra le acque del "Ninfeo,, e il teatro era stata supposta, senza alcuna dimostrazione, dagli eruditi locali (vedi sopra, a pag. 18), affermata con maggiore fondamento e con osservazione relativamente accurata delle rovine dallo Schubring, (1) congetturata anche da me, con la speranza che osservazioni ed indagini ripetute ed accuratissime del monumento mi dessero la possibilità di tradurre la congettura in fatto dimostrabile: ma questa speranza è stata delusa.

Non solo non è più possibile, come sopra ho detto, seguire l'ulteriore percorso del canaletto del "Ninfeo,, verso il teatro, ma anche l'acquedotto concentrico, del koilon è distrutto nelle sue parti estreme: sicchè non è dato dimostrare dove esso andasse a defluire, e solo dalla sua doppia pendenza è lecito supporre che tale defluenza dovesse andare verso i due analémmata che chiudevano le gradinate. E non è nemmeno sicura la cronologia di questo acquedotto, incerto essendo se sia da ascrivere ai tardi tempi ellenistici o ai romani imperiali, poichè esso altera le più antiche strutture. Io dissi già, descrivendo il koilon, di non conoscere confronti di fatti simili in altri teatri, nè di avere chiaro nel pensiero il fine al quale un'opera di così grande e accurato lavoro doveva certamente esser destinata. Dobbiamo forse pensare a quel che ci narra Valerio Massimo (II, 4, 6) che Pompeo, per miti-

---

Holm, *Topografia*, p. 119 s. e 124 s. Non è, però, da tralasciare che molte delle cose dette dallo Schubring sul "Ninfeo,, sono profondamente false a cominciare dal grossolano errore che esso sia una "grande caverna naturale,,. Segue a questa affermazione - ma non so quanto d'accordo con essa - che il "Ninfeo,, era una tomba più sontuosa delle altre, un ναΐδιον oppure un ἡρῷν (ho già fatto cenno dell'altro errore dello stesso Schubring, ripetuto dal Cavallari, sulla "Via dei sepolcri,, creduta originaria ed antichissima, distrutta in parte, quando fu costruito il teatro, etc.). In età relativamente molto più tarda, ma sempre nell'antichità (*im Alterthum*), furono in esso dedotte le acque dell'acquedotto del Crimiti; e allora la tomba - non si sa come e perchè - servì come serbatoio d'acqua (*Wasserbecken*).

(1) *Op. cit.*, pag. 592 s. Lo Schubring osserva che quando la supposta tomba fu trasformata in fontana, vi fu intagliato il canaletto, che egli descrive sommariamente il quale era "ohne Zweifel der Canal, welcher Theater und Orchestra mit Wasser versorgte,,. Avremmo dunque, secondo le errate congetture dello Schubring, una grotta naturale e poi una tomba fastosa preesistente al teatro, trasformata, in fontana o "serbatoio d'acqua,, contemporaneamente o dopo la costruzione del teatro, ma sempre nell'età antica, e le cui acque furono, in parte, destinate ai bisogni del medesimo teatro.

Fig. 51. — LA "KATATOMÉ„ NEL TEATRO DI DIONYSOS.

Fig. 52. — FRAMMENTO DI CORNICE IONICA.

gare il calore del suo teatro, fece scavare in esso (dove?) alcuni canaletti, pei quali circolasse l'acqua? Poichè non è da tralasciare l'osservazione che il canale del koilon, nel teatro di Siracusa, essendo coperto (esso corre sotto i sedili), non poteva servire a raccogliere le acque piovane, le quali non sappiamo dove sarebbero andate a scaricarsi.

Di fontane, pozzi e cisterne, nei teatri o nelle immediate adiacenze, spesso ci parlano le rovine o qualche notizia delle fonti letterarie, e si è generalmente supposto che le acque dovessero servire agli spettatori[1]; ma nuove ricerche su questa parte, ancora oscura, del teatro ellenistico sono state fatte da G. Spano, alla cui dotta Memoria io qui mi riferisco per qualche accenno[2]. Egli, partendo dall'osservazione e dallo studio di alcune vasche incavate nell'orchestra del teatro di Pompei, e del serbatoio d'acqua che sta dietro la cavea, esamina l'architettura dei prosceni dei teatri ellenistici dell'Asia, alla luce che emana da due importantissimi luoghi di Giovanni Malala[3] nei quali si parla del "Ninfeo del proscenio" e del "Teatro delle Fontane" ad Antiochia; e cerca, per questo esame, "la chiave del connubio fra teatro ed acque".

Chi legga e consideri i fatti esposti dallo Spano e le sue argomentazioni, spesso suadenti, chi ricordi che nel teatro di Pompei — il cui serbatoio delle acque è, topograficamente, analogo al "Ninfeo" del teatro di Siracusa — furon trovati cunicoli e fistole acquarie sotto i sedili[4], non troverà assurda la congettura che la grande fontana monumentale, nella quale erano state dedotte le abbondantissime acque del Crimiti, possa essere stata in intima correlazione col teatro, oltre che per fini di utilità e di abbellimento, anche per altri intenti connessi con l'architettura del monumento, che non è più possibile indagare, nell'oscurità di queste rovine e nel silenzio di ogni antica testimonianza.

4. — L'esame del "Ninfeo" e delle opere idrauliche che sono con esso in correlazione ci ha ricondotti a studiare un importante particolare della cavea — l'acquedotto concentrico — che, ad arte, avevo prima quasi pretermesso. Torniamo, ora, alla terrazza soprastante al teatro, racchiusa dalle due caratteristiche pareti della katatomé. Essa presenta, anche ad un osservatore distratto, le più chiare impronte di opere architettoniche che ivi dovevano esistere; e quantunque le rovine siano oggi quasi completamente scomparse, rimangono ancora quelle tracce che — in altri luoghi e con altri metodi di costruzione — sarebbero state le fondazioni; qui dove tutto è opera d'intaglio, sono le sicure e salde e quasi indistruttibili "preparazioni" nella viva roccia.

Lungo il lato settentrionale, a circa m. 7,40 dalla linea verticale della roccia, corre una "banchina" sopraelevata, con molta cura intagliata nella roccia, larga m. 1,25, e per la estensione di m. 89, cioè lungo tutta la parete da oriente ad occidente. La medesima struttura si osserva per un buon tratto della parete di occidente, lungo la quale lo spianamento, egualmente sopraelevato e largo, e alla stessa distanza di m. 7,40 è, ora, conservato, per grande parte, verso mezzogiorno (cfr. la pianta, Tav. III e la ricostruzione, fig. 29). L'an-

(1) Vedi le notizie, ora in parte antiquate e inattendibili, raccolte da A. Müller, *Lehrbuch*, p. 37 s. n. 1 e 2.

(2) G. Spano, *Il teatro delle fontane in Pompei*, in "*Memorie della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*" (Napoli), vol. II, 1911, p. 111 ss.

(3) *Chron.* p. 276 s.; cfr. Overbeck, *Schriftquellen*, n. 1531.

(4) Spano, *op. cit.*, p. 143.

golo formato dalle due ali è interrotto dall'ingresso della "Via dei Sepolcri„, dove due muretti intagliati nella roccia, un po' più alti, ma meno larghi della "banchina„, appaiono come una continuazione dei fianchi della strada, se si suppongono sopraelevati con fabbriche ora scomparse. Nel rettangolo interno, racchiuso fra le parti estreme delle due pareti di settentrione e di occidente (dove più numerose e conservate sono le nicchiette votive) (vedi la fig. 42), si osserva il suolo più accuratamente spianato, e gira intorno alle pareti, sotto il canaletto di defluizione delle acque, un podio o sedile, formato da un filare di grandi conci eseguiti con buona tecnica.

Tutte queste tracce sono troppo vaste, simmetriche e sicure, perchè non si debba riconoscere il loro importante significato come avanzi di antiche opere; e null'altro si potrebbe, più facilmente, scorgere in esse – pur non tenendo conto di altri indizî che ora esporremo – che lo stereobate di grandi portici, lungo i due lati della terrazza. Se nelle rovine dei teatri greci non è stato mai possibile riconoscere l'esistenza di portici che girassero attorno alla precinzione estrema del koilon – come nei teatri dell'Asia Minore e in quelli più propriamente romani – è certo, però, che un teatro all'aperto non poteva fare a meno di portici, i quali erano generalmente post scaenam (e vedemmo che, forse, il teatro di Siracusa ne aveva uno così disposto), ma anche circa theatra (Vitruv. V, 9, 1-2); ed oltre gli esempî addotti dallo stesso Vitruvio, non mancano testimonianze, riconoscibili nelle rovine, di portici esistenti nelle immediate adiacenze dei teatri(1).

Le forme architettoniche della pianta – le sole che ci sia dato studiare – ci richiamano, infatti, ai portici di età ellenistica di Pergamo, di Atene, di Priene(2), molto estesi in lunghezza, con una parete di fondo alla quale si appoggiano, divisi generalmente in due navate da una fila mediana di colonne, che in quelli da noi supposti non era necessaria, e sarebbe stata, anzi, ingombrante, data la profondità molto minore, imposta dalle speciali condizioni topografiche. Poichè se il portico – ch'io suppongo sorto dopo che era stata intagliata la katatomé – si fosse esteso in profondità verso mezzogiorno, non avrebbe lasciato un comodo passaggio fra di esso e lo análemma del teatro (cfr. la pianta).

Lo stereobate intagliato nella roccia io lo suppongo sopraelevato da un filare di conci che costituiva lo stilobate; nè può sorprendere che questo sia interamente scomparso, se si consideri la triste attività spoliatrice che, come abbiamo visto, strappò al teatro tutte le sue strutture sovrapposte e ne intaccò fin lo scheletro gigantesco. I portici si appoggiavano alle pareti rocciose, già insigni e quasi sante per le numerose edicolette votive, includevano la grande fontana (fontane dentro e sotto i portici non mancano, come, per esempio, in quello di Attalo ad Atene), e forse anche altri sacrarî o edicole incavate nella roccia, trasformate, poscia, in sepolcri cristiani.

Ogni altra congettura sulle forme architettoniche dei portici appare impossibile; ma che questi edifici fossero decorati, nell'età ellenistica, con ricche ed artistiche decorazioni, ce lo di-

---

(1) Vedi le testimonianze raccolte da A. Müller, *Lehrbuch*, p. 41, n. 2. Ricordiamo, per esempio, che a Tanagra eravi un teatro, καὶ πρὸς αὐτῷ στοά (Paus. IX, 22, 3).

(2) Vedi, per uno sguardo d'insieme, Durm, *Bauk. d. Griech.*[3], p. 502 ss; e Borrmann, *Gesch. d. Baukunst*, p. 168 s.

cono in modo sicuro i frammenti architettonici scoperti nella terrazza, presso il portico occidentale [1]. Nella relazione dello scavo, è detto che dentro un cumulo di terra addensata ai piedi della parete rocciosa furon trovati molti rottami di membrature architettoniche in calcare bianco, alcune delle quali con tracce di stucco e di colori; e che tali frammenti appartengono

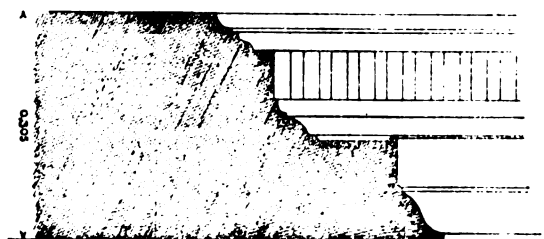



Fig. 53. — SEZIONE DELLA CORNICE IONICA.

a cornici con dentelli, a gocciolatoi, ed a fasce modinate. Purtroppo, la devastazione intenzionale, che li ridusse in pezzi minuti o addirittura in semplici scaglie, non ci lascia speranza di risalire all'insieme della decorazione architettonica, onde bisognerà contentarsi di descrivere i frammenti principali:

a) Frammento di cornice ionica con dentelli (lung. m. 0,70, alt. m. 0,305), di calcare bianco, rivestito di uno strato di tenace stucco, con lievi tracce di policromia (rosso e

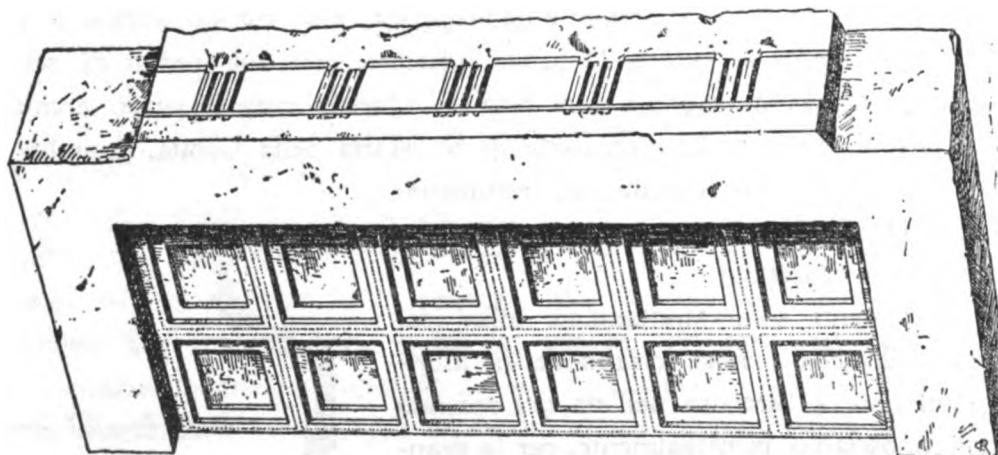



Fig. 54. — EPISTILIO CON SUCCIELO A CASSETTONI.

turchino). Sagome delicate ed elegantissime, tecnica fine e perfetta (figg. 52 e 53). Molti altri piccoli frammenti della stessa cornice.

b) Frammento di sima con gronda in forma di testa leonina (lungh. m. 0,42, alt. m. 0,25, sporgenza della testa m. 0,19), di calcare bianco, rivestito di uno spesso e tenace strato di stucco (fig. 59). Il listello superiore è dipinto di rosso accesso. Il modello della ma-

(1) *Not. Scavi*, 1909, p. 340 ss. (Orsi).

schera leonina è a larghi piani con spigoli vivi, di forme vigorose ma senza raffinatezza, perchè destinata ad esser vista da lontano. La conservazione eccellente aggiunge pregio a questo bel frammento.

b') Altro frammento di uguali forme e misure, comprendente la parte sinistra della maschera leonina.

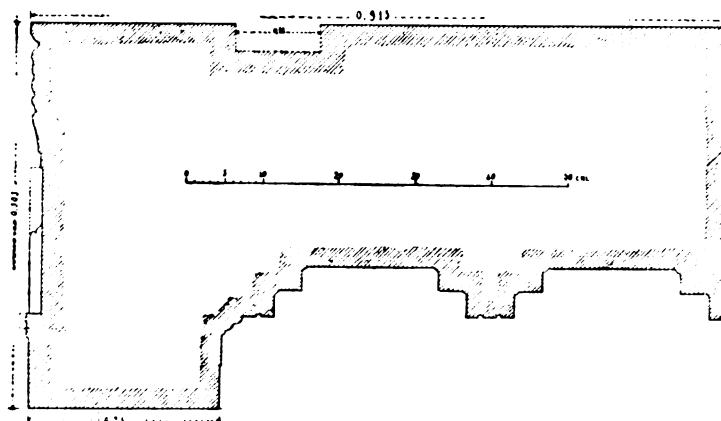



Fig. 55. — SEZIONE DELLO EPISTILIO.

c) Grande pezzo di epistilio con succielo a cassettoni (lungh. m. 2,48, alt. m. 0,503 profond. m. 0,915) di calcare bianco (fig 54 e 55). La fronte è decorata di un fregio dorico con metopi e triglifi, ma la parte superiore è danneggiata, e vi furono abrase le r e g u l a e e le g u t t a e. Ben conservata è, invece, la faccia inferiore, con due ordini di sei cassettoni, scolpiti con delicata finezza di sagoma e di tecnica. Questo insigne pezzo architettonico fu tratto dal materiale di fabbrica della chiesetta di S. Maria della Grotta, demolita nel 1891. Negli scavi del 1907 fu trovato, lì vicino, un frammento di un altro pezzo identico, comprendente una parte della faccia inferiore con i cassettoni.

Fig. 56. — PROFILO DI PILASTRO A DOPPIO FRONTE.

Questi frammenti sono strettamente affini dal lato cronologico e stilistico; e sono certamente da ascrivere all'arte dominante a Siracusa nell'età del secondo Jerone, che noi conosciamo, principalmente, per la grande Ara. Le attinenze di sagome e di tecnica con le decorazioni architettoniche di questo monumento sono evidenti. Ma se questi avanzi ci lasciano dolorosamente indovinare il fasto e l'arte delle opere architettoniche che, nell'età ellenistica, facevan corona al maestoso teatro, essi, d'altro canto, non ci consentono di congetturare a quale monumento possano essere attribuiti, tanto più che, pure essendo stilisticamente omogenei, sono di forme e di proporzioni diverse. Il grande pezzo di epistilio con cassettoni, considerate le sue proporzioni e le forme del succielo, non può attribuirsi ad un edifizio di considerevole altezza; ed è congettura più probabile che esso abbia decorato

Fig. 57. — FRAMMENTO D'ISCRIZIONE RELATIVA AL COLLEGIO DEGLI "ARTISTI DIONISIACI,,.

la facciata di una delle edicole, che dovevano essere addossate alla parete di roccia, sotto i supposti portici. Meglio, invece, si adatta all'architettura di questi, il frammento di cornice-sima con gronda leonina.

d) Frammento di pilastro o "podio,, a doppio fronte (alt. metri 1,18, largo m. 1,01) di calcare bianco (fig. 56, cfr. la fig. 3). Esso sta all'estremità occidentale dello stereobate del portico, non si sa quando e da chi ivi collocato, certo in maniera erronea, perchè le due fronti, esterna ed interna, appaiono ora come i due lati del frammento, la cui continuazione devesi supporre, come indica la rottura, dal lato destro di chi guardi la sua fronte interna (1).

Un indizio che altre rovine di opere architettoniche dovessero esistere, fino al secolo XVIII, nel luogo da noi studiato, io lo desumo dall'incisione pubblicata dal Gaetani (fig. 7, a pag. 23). Dietro il gruppo d'alberi, notasi un pilastro con base sagomata e con scanalature; e se si consideri la distanza relativa fra la Torretta o Casina dei Mugnai, il "Ninfeo,, e S. Maria della Grotta, pur ammettendo che la prospettiva di queste incisioni è lungi dall'essere scientifica, non si potrà non riconoscere che il "pilastro,, doveva esser collocato non lontano dal supposto portico.

5. — Nelle immediate adiacenze del teatro doveva anche esservi un Mouseîon, come sicuramente sappiamo da uno dei due frammenti di iscrizioni, trovate nel teatro (2);

(1) Il pezzo non è, dunque, in situ, come mostra di credere il Cavallari, (*Topografia*, p. 384); ma non è da trascurare l'osservazione che per le misure del piano di posa (m. 1,01) esso bene si adatta sullo stereobate; onde io avevo, in principio, congetturato che fosse l'unico frammento superstite di un podio innalzato lungo lo strereobate per sostenere le colonne del portico.

(2) La provenienza sicura è documentata dall'Inventario del Museo di Siracusa, ai numeri 6 e 7: "*provenienti dal Teatro greco*,,. È ignoto l'anno preciso del loro ritrovamento, che è però anteriore al 1873. Pubblicate per la prima volta, ma pessimamente, su apografi frettolosi, incompleti ed erronei, dal Lüders, *Die dionysische Künstler*, Berlin, 1873, p. 184 n. 101. Citate

documenti di alto valore i quali ci permettono di conoscere che un "Collegio di artisti o attori dionisiac i,, (κοινὸν ὧν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν) esisteva a Siracusa, e che il luogo sacro dove essi compivano i loro riti era proprio accanto al teatro [1].

Gioverà premettere che i due frammenti di iscrizioni (fig. 57 e 58) appartengono a due diversi decreti di onoranze tributate dal collegio a due benefattori o benemeriti di esso. Come molte altre di contenuto simile, le iscrizioni dovevano essere abbastanza lunghe, onde le lettere sono sempre piccole disposte su linee bene accostate; e chi abbia pratica di tali documenti epigrafici, facilmente si accorgerà che i frammenti appartengono alla fine delle due iscrizioni. Manca, infatti, tutta la prima parte che soleva essere più lunga, e conteneva l'esposizione dei fatti, delle benemerenze che avevan dato occasione alle onoranze decretate dalla corporazione: manca, cioè, tutta la "motivazione,,, ed esiste solo un frammento del "decreto,, vero e proprio, sia dell'una che dell'altra iscrizione.

Dal primo frammento, relativo alle onoranze decretate ad Apollodotos, possiamo desumere sicuramente — ricordando le ripetute formule analoghe in numerose iscrizioni simili — che una statua o busto del benefattore doveva essere esposta in un Mouseîon, che sulla base di questo ritratto, o in una stele separata, doveva essere inciso il decreto di onoranze, del quale, appunto, abbiamo questo frammento, ritrovato nello stesso suo luogo di origine. Dal secondo frammento ricaviamo che all'altro benefattore, Skymnos, era stata decretata, insieme con altri onori (probabilmente l'elogio e la corona), la "proclamazione,,, da farsi dopo le libazioni, in ogni terzo giorno delle festive adunanze (senza dubbio nello stesso Mouseîon), sia durante la vita che dopo la morte del benefattore.

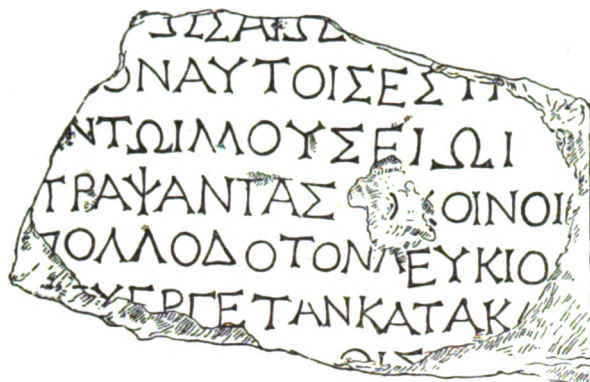
Il "formulario,, di codesti decreti onorifici è così monotono nella sua untuosa cerimonia fratesca, che restituirlo con parole e sillabe e lettere contate potrebbe sembrare un ingegnoso perditempo che nulla aggiungerebbe al significato generale delle iscrizioni; ma trattandosi di documenti di grandissima importanza per la storia del teatro siracusano, io credo opportuno giustificare, con l'analisi dei due frammenti epigrafici, la restituzione che ho desunta — se non m'inganno, con ogni verisimiglianza — dalla lettura e dallo studio di numerose iscrizioni simili; e tanto più questa analisi mi sembra necessaria, che la mia restituzione non è conforme, specialmente per il primo frammento, a quella del Kaibel e del Wilamowitz.

---

da A. Müller, *Lehrbuch d. griech, Buhnenalt.*, p. 394, n. 2. Edite, molto meglio, da P. Orsi, in *Notisie Scavi*, Novembre, 1889 (p. 18 dell'estr.); e, dopo, da G. Kaibel, *Inscript. graecae Sicil. et Ital.*, n. 12 e 13 (con restituzione dovuta, in parte, al Wilamowitz). Vedi poi Poland, *Gesch. des griech. Vereinswesens*, Leipzig, 1909, p. 142 e 206 (e *passim*).

(1) È noto che queste corporazioni (κοινὰ, σύνοδοι) di artisti drammatici, dalla Grecia propria – dove le più importanti e conosciute eran quella di Atene e l'altra dell'Istmo e di Nemea, che aveva diramazioni o "sezioni,, ad Argo, a Tebe, ad Opunte, a Calcide – si erán poi diffuse, specialmente nel corso dei secoli terzo e secondo av. Cr., nell'Asia, in Egitto, in Magna Grecia (Regio, Napoli). Unici documenti dell'esistenza di tali collegi nella Sicilia greca sono le due iscrizioni del teatro di Siracusa. Oltre i libri meno completi, ma fondamentali, del Foucart, *De collegiis scaenicorum artificum apud Graecos*, Paris, 1873, dello Ziebarth, *Das griechische Vereinswesen*, Leipzig, 1896 e di altri, vedi ora l'ampia trattazione di tutta la materia relativa alle associazioni religiose della Grecia antica, nell'opera del Poland, citata nella nota precedente.

I. — Invent. del Museo, N. 6 (= Kaibel, N. 13).

Frammento di lastra di marmo greco (m. 0,115 × 0,065 × 0,041), intera a destra. Lettere piccole e serrate, di forma disuguale e spesso non accurata.

1. [........ Ἀπολλόδοτον στεφαν]ῶσαι ὡ[ς ὁ νόμος
2. αὐτῶν προστάσσει δάφνης στεφάνωι ὧι (oppure ὡς) πάτρι]ον αὐτοῖς ἔστιν [ἐν
3. τῆι τοῦ θεοῦ ἡμέραι, εἰκόνα δὲ αὐτοῦ ἀναθεῖναι ἐ]ν τῶι Μουσείωι
4. [καὶ στήλην λιθίνην (παρ'αὐτὴν) τόδε τὸ ψήφισμα ἐπι]γράψαντας· τὸ κοινόν
5. [τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν (ἐν Συρακόσαις) στεφανοῖ] Ἀπολλόδοτον Λευκίου
6. [υἱὸν Συρακόσιον εἰς τὰ κοινὰ τῆς συνόδου πράγματα] εὐεργέτην κατὰ κα[λο-
καγαθίαν
7. .... οις..............

Non vide il Kaibel che il frammento è intero a destra, onde la sua restituzione pecca di un errore fondamentale. Cfr., per la restituzione dell'epigrafe, quella del Collegio degli artisti dionisiaci di Argo (*I. G.* IV, 558):
...... καὶ [στεφα]νῶσαι αὐ[τὸν δάφνης στεφάνῳ] ᾧ πάτριον ἡμῖν ἐστιν ἐν τῇ τοῦ θεοῦ ἡμέρᾳ, στῆσαι δὲ αὐτοῦ καὶ [εἰκ]όνα χαλκῆ[ν ἔχουσαν τήνδε τὴν ἐπι]γραφὴν · τὸ κοινὸν τ. π. τ. Δ. τ. τῶν [ἐξ] Ἰσθμοῦ καὶ Νεμέ[ας στεφανοῖ δάφνῃ Ζήνωνα] Ἑκατοδώρου Ἀργεῖον ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐεργεσίας κ. τ. λ.

Linea 1. — ...ΩΣΑ... rettamente l'Orsi (*l. cit.*); non vide o non lesse il Kaibel, onde la sua restituzione congetturale della linea precedente è interamente falsa. È da leggere, sicuramente: ...ΩΣΑΙΩ... (vedi la forma corrispond. della Ω, nella linea 3). La restituzione è conforme ai numerosi esempî raccolti dal Poland, *op. cit.* p. 426 s.: κατὰ τὸν νόμον - ἐκ τοῦ νόμου - ὡς ὁ νόμος προστάσσει etc.; l'ultima formula si adatta meglio alla lacuna. L'infinito στεφαν]ῶσαι dipende dalla formula, comune in tanti decreti, ἀγαθῇ τύχῃ δεδόχθαι τοῖς π. τ. Δ. τεχνίταις, alla quale seguono, in forma dipendente infinitiva, le decretazioni degli onori etc. L'incoronare suppone necessariamente l'oggetto, che è o la persona stessa che si onora, o l'immagine di essa: così da numerosi esempî.

Linea 2. — La formula ὡς (ᾧ) πάτριόν ἐστιν è tanto comune, che il supplemento s'impone da sè; e non so comprendere che sia sfuggito al Wilamowitz e al Kaibel. Cfr. la citata iscriz. di Argo; e Dittenberger, *Orient. Graeci Inscr. sel.* nn. 50 e 51 (iscriz. del Collegio di Tolemaide); *C. I. G.* II, n. 3067 (Collegio di Teo); *I. G.* II, 5, 611 b. (Coll. del Pireo) etc. Le due formule accoppiate, per esempio nella citata iscriz. del κοινόν di Teo (*C. I. G.* II, 3067, v. 28): στεφάνῳ τῷ ἐκ τοῦ νόμου ὡς πάτριόν ἐστι.

Linea 3. — Per εἰκών s'ha da intendere busto o statua di marmo o anche di bronzo (εἰκὼν χαλκῆ, nella cit. iscriz. di Argo), e talvolta anche ritratto in pittura (εἰκὼν γραπτή, oppure ἐμ πίνακι, in alcune iscrizioni). – ἐ]ν τῶι Μουσείωι, con lettere leggermente più spaziate; dopo la finale ΩΙ, la superficie del marmo è intatta, e non vi fu mai incisa alcun'altra lettera (vedi la fotografia, fig. 57).

Linea 4. — Cfr., per la restituzione, l'iscriz. della σύνοδος di Teo (*C. I. G.* II., 3067): ....ἀναγρ[άψαι δὲ τόδε τὸ ψήφισμα] εἰς στήλην λιθίνην, καὶ στῆσαι παρὰ ταῖς εἰκόσι ταῖς Κρ[άτωνος κ. τ. λ.

Fig. 68. — FRAMMENTO D'ISCRIZIONE RELATIVA AL COLLEGIO DEGLI "ARTISTI DIONISIACI,,

Linea 5. — La restituzione della linea 5, dipendente dalla parola κοινόν, finale della precedente, deve ritenersi sicura ed immancabile. Potranno, se mai, non esserci state le due parole da me chiuse fra parentesi; ma la designazione locale dei Collegi è così costante, ch'io non credo possibile supporre che sia mancata in quello di Siracusa. Solo non possiamo sapere se esso fosse una dipendenza o "filiale,, di un collegio che avrebbe avuto altrove la sua sede principale (esempî di fatti simili non mancano); ma sembra difficile ammettere ciò per Siracusa. Nel nome della città ho seguito la grafia delle monete siracusane.

Λεοκίοο: l'uso del *praenomen* latino Λεόκιος (*Lucius*), non seguito dal *nomen gentilicium* e dal *cognomen*, è comune nelle iscrizioni greche di età romana.

II. — Inv. del Museo, N. 7 (= Kaibel, N. 12).

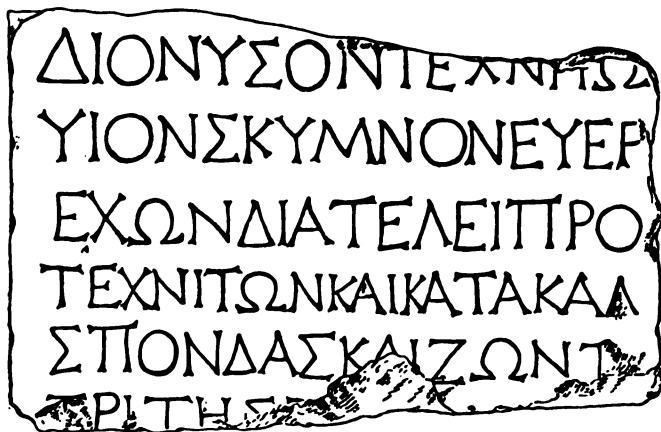
Frammento di marmo di qualità diversa del precedente (m. 0,135 × 0,085 × 0,031). Lettere meno piccole e di forma più corretta, perchè incise da mano più sicura; ma presso a poco della stessa età di quelle dell'altra iscrizione. Il framm. è intero a sinistra.

1. [...... τὸ κοινὸν τῶν περὶ τόν]
2. Διόνυσον τεχνιτῶν [(ἐν Συρακόσαις) στεφανοῖ τὸν δεῖνα τοῦ δεῖνα]
3. υἱὸν Σκύμνον εὐερ[γέτην ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας ἧς]

Fig. 59. — FRAMMENTO DI SIMA CON GRONDA IN FORMA DI TESTA LEONINA.

Fig. 60. — VASETTINI PER LIBAZIONI, TROVATI NELLA TERRAZZA SUPERIORE DEL TEATRO.

4. ἔχων διατελεῖ πρὸς [τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον]
5. τεχνιτῶν καὶ κατὰ καλ[οκαγαθίαν αὐτὸν δὲ μετὰ τὰς πατρίους]
6. σπονδὰς καὶ ζῶντα [καὶ μεταλλάξαντα τοῦ βίου ἐπὶ τῆς]
7. τρίτης [ἀεὶ ἡμέρας τῶν συνόδων ἀναγορεύεσθαι

Linea 3. — La "motivazione„ degli onori decretati ha, anch'essa, formule fisse, nelle quali le parole più comuni sono ἀρετή, εὐσέβεια, εὔνοια, ἀνδραγαθία. La parola da me scelta è giustificata dall'ampiezza della lacuna.

Linea 4. — Restituzione sicura, considerando la prima parola della linea seguente. La lacuna è di 26 lettere, o di 23, sopprimendo l'articolo τόν, ciò che sembra improbabile.

Linea 5. — La proclamazione (con le formule ἀναγορεύειν, ἀναγγέλλειν, ἀνακηρύσσειν) degli onori decretati avveniva, di regola, dopo le mense e le libazioni rituali (μετὰ τὰς σπονδάς), poichè il vino ha una parte notevole nelle feste degli associati, specialmente nelle corporazioni degli artisti dionisiaci. P. es.: Iscriz. di un κοινόν di *thiasotai* dionisiaci ad Atene (*Ephem. archaeolog.* 1905, p. 234 ss., n. 9): εἰς τὰς θυσίας, ἐπειδὰν τὰ ἱερὰ ἀπαγγείλωσιν καὶ τὰς σπονδὰς ποιήσωσιν. - Iscriz. del κοινόν del Pireo (Dittenberger, *Sylloge*², n. 728): μετὰ τὸ τὰς σπονδὰς ποιήσασθαι. Iscriz. del κοινόν di Teo (*C. I. G.* 3068 A): onori decretati παρὰ τὸν πότον.... μετὰ τὰς σπονδάς, e molte altre.

La restituzione del Kaibel, un po' stentata, io l'ho modificata per analogia con l'iscrizione del κοινόν di Atene (*I. G.* II 628) .... τὰς πατρίους σπονδάς.

Linea 6. — Per le formule relative agli onori "in vita e in morte„ (ζῶν καὶ μεταλλάξας τοῦ βίου), cfr. Poland, *op. cit.*, p. 509 s.

Linea 7. — Restituzione sicura del Kaibel. Le feste dei technìti duravano, di regola, due o tre giorni. Cfr. Poland, *op. cit.*, p. 255.

La forma delle lettere delle due iscrizioni non basta a darci un assoluto criterio cronologico: la grafia è ancora abbastanza sobria, gli apici non molto pronunziati, manca il sigma falcato, la cui presenza ci obbligherebbe ad abbassare notevolmente la data: siamo ancora in età ellenistica, quantunque tarda, quando già Siracusa era caduta sotto il dominio romano (212 av. Cr.). Infatti, che una delle due iscrizioni oltrepassi questo limite, ce lo dice il prenome romano Λεύκιος (Lucius) del padre di Apollodotos; e poichè i due frammenti non presentano notevoli differenze di grafia, stimo che entrambi siano da assegnare, con approssimazione, alla metà del secondo secolo av. Cr.

Ma che l'istituzione del collegio degli artisti dionisiaci a Siracusa debba risalire ad età anteriore, è supposizione molto probabile, sia per le tradizioni antichissime e costanti del teatro siracusano, sia per la considerazione, che una tale nuova istituzione nell'età romana, cioè nella piena decadenza del teatro, sarebbe congettura lontana da ogni verosimiglianza storica e dalla stessa logica degli avvenimenti. Senza voler risalire agli antichissimi ordinamenti teatrali siracusani nell'età di Epicarmo (vedi sopra, pag. 15), i quali non possono aver relazione col sorgere, in età più recente, delle corporazioni di artisti dionisiaci, ricordiamo che di codesti attori drammatici dovevan viverne a Siracusa, prima della conquista romana, come sappiamo da Tito Livio[1].

---

(1) Nelle turbinose vicende che seguirono all'uccisione di Hieronymos e alla restaurazione della Repubblica, la congiura, ordita dai parenti della decaduta famiglia reale, Adranodoros e Themistos, fu svelata dall'attore tragico Ariston; - T. Liv. XXIV, 24: "qui (Adranodorus).... cum Themisto, cui Gelonis filia nupta, rem consociatam paucos post dies Aristoni cuidam tragico actori, cui et alia arcana committere adsuerat, incaute aperit". Certo Adranodoros non era del parere di Aristotele, *Problem.* 30, 10 sul carattere morale di codesti attori, ritenuti dal filosofo quasi tutti cattivi e falsi, per le argute ragioni che egli ne adduce, riferendosi alla loro vita e alle loro abitudini lontane dalla verità e dalla saggezza.

6. – Speciale commento merita l'accenno al Mouseîon (Iscriz. I, lin. 3: ἐ]ν τῶι Μουσείωι). Non si concepisce, nell'antichità, una corporazione o comunità religiosa, senza la proprietà di beni terreni (κτήματα) [1]. Il terreno posseduto è chiamato nelle iscrizioni "terra sacra„ (ἱερὰ γῆ); il cui centro ideale, che è pur quello di tutta la vita della corporazione, è il "santuario„, il quale raramente è designato con un nome speciale, ma col nome generico τέμενος, oppure ἱερόν. Codesti santuarî erano, generalmente, di modeste proporzioni, come luoghi destinati ai sacrifizî, al culto privato del collegio. Quando hanno un nome determinato, questo si riferisce al culto di una divinità: ed è stato supposto che, in tal caso, questi santuarî si debbano considerare, più o meno sicuramente, come destinati al culto pubblico dello Stato [2].

Il culto degli artisti dionisiaci – è facile comprenderlo – era reso in primo luogo a Dionysos; ma, come ci attestano alcune iscrizioni, non erano escluse altre divinità. Doveva, naturalmente, avere grande importanza il culto di Apollo, per coloro che si occupavano di musica e poesia; e perciò per gli artisti dionisiaci e per altre corporazioni affini [3]. Onde Apollo è, accanto a Dionysos, il principale Dio protettore dei tecniti, le cui relazioni col santuario di Delfi erano molteplici, come ci hanno svelato le numerose iscrizioni ivi scoperte. Il culto ad Apollo includeva, per necessaria conseguenza religiosa, quello alle Muse, del quale abbiamo esplicite testimonianze nelle iscrizioni di varî Collegi di artisti dionisiaci, a Tebe (*I. G.* VII, 2413-14), ad Opunte (*I. G.* IX, 278), a Teo (*C. I. G.* II, 3067: Διονύσ]ωι καὶ ταῖς Μούσαις καὶ τῶι Ἀπόλλωνι τῶι Πυθίωι κ. τ. λ.). In un'altra iscrizione di Tebe (*C. I. G.* I, 1600), il collegio dei technîti è chiamato ἐσθλὴ τεχνιτῶν Μουσοπόλων σύνοδος. Quindi noi comprendiamo perchè il collegio dell'Istmo e di Nemea prenda parte ufficialmente alla riorganizzazione delle feste delle Muse a Tespie [4] e quello di Atene – cioè, le due corporazioni più importanti e famose di artisti dionisiaci – provveda agli spettacoli per le medesime feste (*I. G.* III, 977a). Chi, del resto, ricordi le intime correlazioni del culto di Dionysos con quello di Apollo e delle Muse, nulla di inaspettato potrà vedere in queste testimonianze epigrafiche [5].

Il fatto che il collegio degli artisti dionisiaci di Siracusa avesse per proprio santuario un Mouseîon, o che con esso, almeno, fosse in dipendenza tanto intima che le immagini dei benefattori e i decreti onorarî eran dedicati ed esposti dentro un tempio delle Muse, non può, dunque, destar sorpresa, nè sembrare estraneo ai culti e ai riti di altre corporazioni simili, secondo che sopra abbiamo detto. Ma aggiunge importanza a questo fatto il ricordo di

---

(1) Cfr. Foucart, *Des associat. religieuses chez les Grecs,* p. 44 s.; Poland, *op. cit.* p. 453 ss.

(2) Così crede il Poland, *op. cit.* p. 454, n.***, il quale cita anche, fra questi santuarî adibiti al culto pubblico, il *Mouseîon* dell'iscrizione siracusana. Altri sarebbero, p. es., il *Serapidion* ad Atene, il *Dionysion* di Teos, il *Mouseîon* nell'iscrizione di Thera, relativa al Collegio di Epikteta, ed altri. È soverchio osservare che non tutti questi santuarî si riferiscono a collegi di artisti dionisiaci.

(3) Vedi Schömann-Lipsius, *Griech. Altertümer,* II, p. 570.

(4) Dittemberger, *Sylloge,* II ediz., n. 693.

(5) Nei culti dionisiaci della Macedonia e della Tracia, Dionysos era venerato insieme con le Muse (Cfr. Gruppe, *Griech. Mythol.* p. 212). Dionysos *Musagetes* è ricordato in una iscrizione di Nasso (*Bull. Corr. hellen.* II, 1878, p. 587, n. 3). Su Dionysos *Melpomenos,* vedi in *Hermes* XXXI, 1896, 376 ss. Ricordiamo anche che nell'arte figurata Dionysos è spesso accompagnato dalle Muse (*Philol. Jahrb. - Supplementb.* VIII, 1875-76, p. 268, n. 3).

un santuario delle Muse esistente a Siracusa, fin da tempo più antico. Narrava Hermippos – non sappiamo se in una "Vita di Euripide", o in un'altra opera anch'essa perduta – che, morto Euripide, Dionisio tiranno di Siracusa comprò per un talento dagli eredi la cetra, le tavolette da scrivere e lo stilo del poeta. E avutili, volle che fossero dedicati ed esposti nel santuario delle Muse (ἐν τῷ Μουσῶν ἱερῷ).

Ben sappiamo come Hermippos non goda fama di biografo fedelissimo, e com'egli troppo spesso siasi compiaciuto di storielle interessanti; ma qualunque giudizio si possa fare sulla autenticità dell'aneddoto (narrato anche, sebbene con qualche variante, da Luciano, da Plutarco, da Cicerone e da Ammiano Marcellino [1]) codesta nostra iscrizione – qual documento autentico, in cui si parla del Santuario delle Muse a Siracusa – deve, se non erro, aggiunger fede alla notizia che del medesimo santuario, in età più antica, ci ha tramandato Hermippos. Nulla, del resto, vieta di credere che l'aneddoto possa avere un fondamento storico, non solo per la sua diffusione nelle fonti letterarie antiche, ma anche perchè non sembra lontano dalla geniale originalità di carattere e dal famoso orgoglio del "poeta" Dionisio [2]. Rimane, però, da sapere se codesto Mouseìon – nel quale sarebbero stati dedicati gli strumenti del grande poeta tragico ateniese – possa esser quello stesso del collegio degli artisti dionisiaci. Ben è vero che l'anáthema offerto da Dionisio è in intima correlazione col teatro; ma non sembra possibile ammettere l'esistenza di un collegio, a Siracusa, al principio del secolo IV, poichè se i più antichi di tali collegi sono del secolo IV, la loro diffusione, nei principali centri della Grecia, avviene soltanto nel corso del secolo III [3].

Bisognerebbe, allora, credere che il Mouseìon preesistesse alla fondazione del collegio, al quale, poi, sarebbe stato assegnato come possedimento sacro (ἱερὸν κτῆμα). Le sue relazioni con la vita del teatro risultano, ad ogni modo, e dal carattere dello anáthema di Dionisio e dalla epigrafe presa in esame.

7. — Due fatti sicuri emergono da questo esame: che in correlazione col teatro esisteva a Siracusa un collegio di artisti drammatici, retto secondo le norme e i riti comuni a tanti altri, diffusi nel mondo ellenistico; – e che il centro sacro, lo ἱερόν, dove i riti si compivano e dove erano esposti gli anathémata e gli atti pubblici della corporazione dionisiaca siracusana, era un Mouseìon, un santuario, cioè, delle Muse, che certo non era un vero e proprio tempio adibito al culto ufficiale dello Stato, ma un piccolo sacrario. E poichè in una delle due epigrafi è prescritta, insieme con gli altri onori da tributarsi ad Apollodotos, l'incisione del decreto su di una stele o sulla base del ritratto del benefattore, e che il decreto doveva essere esposto nel Mouseìon, il fatto che un frammento di questo de-

---

(1) Il luogo di Hermippos è riportato nella *Vita Euripidis*, (*Biographi*, edid. Westermann, p. 138. = *F. H. G.* III, p. 52, fr. 73B). Cfr. Lucian., *adv. ind.* XV; Plut., *de fortit. Al.* II, 5; Cicer., *Tuscul.* V, 22; Amm. Marcell. XV, 5. La variante è nel nome del poeta: Eschilo, invece di Euripide.

(2) L'aneddoto deriverebbe dal poeta comico Eubulos (cfr. Meineke *Hist. crit. com.*, pag. 362); ma è assai più probabile che Eubulos abbia trovato in esso facile materia per la sua caricatura del tiranno-poeta, nella sua commedia *Dionysios* (Athen VI, 260).

(3) È noto che i Διονυσιακοὶ τεχνῖται sono nominati per la prima volta da Aristotele (*Problem.* 30, 10); ma non è da escludere che il collegio di attori (θίασος) fondato da Sofocle (*Vita Sophocl.*, p. 128, 33 West.) abbia avuto il medesimo carattere dei κοινά. Sul che vedi le buone osservazioni del Colin, in *Bull. Corr. Hell.* XXIV, 1900, p. 114 s.

creto originale è stato trovato nel teatro di Siracusa, insieme col frammento di un altro documento simile, ci dice, in modo assolutamente sicuro, che il Mouseìon doveva trovarsi nelle immediate vicinanze del teatro, anzi a contatto di esso. Le iscrizioni, cioè, sono state trovate nel loro luogo di origine; e non è, del resto, infrequente che i santuari degli artisti dionisiaci siano in immediata correlazione topografica coi teatri.

Assodati questi fatti, non sembra inopportuno richiamare alla memoria che i luoghi del culto originario delle Muse sono nei monti, nelle grotte, presso le fontane: nel monte Olimpo e nello Elicona, in Beozia; ad Atene, nelle vicinanze dello Ilisso e nel Mouseìon, il cui sito è stato riconosciuto nella collina a sud–ovest dell'Acropoli[1]. Nello Elicona, fontane delle Muse sono Aganippe ed Ippocrene; le Muse sono spesso concepite come " Ninfe delle fontane ", sia a Trezene, che nella sacra fonte Kassotis, a Delfi. Sembra, quindi, verisimile cercare il Mouseìon, dipendente dal teatro, fra le balze, presso le grotte, nei luoghi – insigni per tante votive opere di culto e di fede – del Temenite, collina di Apolline, la cui bronzea statua colossale guardava, dall'alto, i grandiosi monumenti della religione e dell'arte, a lui sacri e al fratello Dionysos e alle Muse compagne.

Qui il nostro pensiero ricorre ad alcune importanti scoperte, avvenute presso il teatro, e alle quali ho già avuto occasione di accennare. Accanto alla parete rocciosa, tutta decorata di numerose nicchiette, che chiude la terrazza ad occidente, fra l'ingresso della " strada dei Sepolcri " e la grotta artificiale, già inclusa nella chiesetta ora demolita, stavano cumuli densi di rottami, scientificamente frugati da P. Orsi[2]. Essi racchiudevano residui di ceneri e carboni con piccoli vasellami riferentisi a riti sacrificali colà compiuti. Codesti vasetti erano o grezzi o verniciati di vernice bruna opaca, di tecnica scadente; e fra di essi meritano speciale attenzione parecchie tazzoline con pieduccio (fig. 60) che hanno sull'orlo l'iscrizione graffita: ΙΕ | ΡΟΝ. Furono anche trovati rottami di anfore e copiosi manubrî bollati, di fabbriche rodie ed indigene, dei quali l'Orsi dà un accurato catalogo; e frammenti di grandi e spessi scodelloni, con l'orlo decorato di meandri e di " stelle " interposte. Forma e tecnica dei vasettini sono di un'età di decadenza della industria ceramica poco precisamente determinabile, non anteriore al secolo terzo, non posteriore al secondo; e alla medesima età ci richiamano i tipî e i caratteri dei bolli rodi. " Non vi è dubbio – osserva l'Orsi – che tali scodelline appartenessero a piccole libazioni o σπονδαί rituali che si compivano al piede della parete decorata di nicchie " – e la presenza delle numerose anfore altrimenti egli non saprebbe spiegarla, " se non mettendole in relazione con le cerimonie anzidette "; onde pensava già l'infaticabile archeologo ad una " confraternita privata che esercitava lassù il suo piccolo culto ".

Già più volte l'Orsi, nel chiarire con fortunate scoperte e con acute osservazioni, la natura di codeste numerosissime grotte, edicole, riquadri incassati nelle pareti rocciose – che a centinaia si osservano nelle colline intorno a Siracusa, e specialmente nel Temenite – aveva pensato che in tali " luoghi riposti e chiusi, in grotte artificiali o naturali trasformate, si raccogliessero a compiere i loro riti le numerose associazioni religiose dell'antica Siracusa ". Nè disforme carattere o diversa destinazione hanno gli heroa di Akrai e

(1) Judeich, *Topographie von Athen*, pag. 374, n. 15.
(2) Vedi la relazione, già prima citata, in *Notizie Scavi* 1909, fasc. 10, pag. 341 ss.

quelli di Netum, pertinenti ad un collegio di ἡρωισταί del III–II secolo a. Cr., e le camere incavate nella roccia presso Buscemi, con edicole e nichiette incassate nelle pareti e con numerose iscrizioni. Dallo studio di questo singolare monumento lo stesso Orsi era indotto a credere che esso fosse destinato " ad un collegio o sodalizio religioso, simile agli ἐρανισταὶ, θιασῶται, ὀργεῶνες etc. che prestavano un culto talvolta estraneo a quello ufficiale della città, numerosi nell'Attica e in altri luoghi della Grecia, etc. „[1]. Notiamo ancora che in due di codeste iscrizioni ricorre la parola εὐεργέτα che " allude chiaramente a qualche atto di beneficenza, a qualche donazione compiuta da un membro del sodalizio al sodalizio stesso o al luogo del culto „. Siamo, dunque, vicinissimi alla natura dei collegi degli artisti dionisiaci, i quali, come è ben noto, non avevano regole e riti sostanzialmente diversi da quelli delle altre associazioni religiose della Grecia antica.

Allo stesso ordine di fatti, ma in ámbito topografico a noi più vicino, appartengono le altre scoperte fatte dall'Orsi nella Latomia di S. Venera[2] dove riapparvero alcune nicchie con avanzi di stucco e tracce di colori, e dentro una di esse, ancora al suo posto, un rilievo votivo. Furono, inoltre, trovati avanzi di sacrifici e di libazioni; ed anche in questa occasione l'Orsi pensò che quella parte della Latomia, con le pareti intagliate di numerose nicchiette, " servisse a luogo di adunata e di culto di una delle numerose associazioni dell'antica Siracusa, ... quando la cava abbandonata passò in proprietà di un θίασος, di un ἔρανος, etc. „.

Or quale altro sodalizio, se non quello degli artisti dionisiaci, poteva avere il suo luogo di culto a ridosso del teatro? Di libazioni (σπονδαί) – lo abbiamo visto – ci parla una delle iscrizioni, come altre da noi prima citate; i conviti, le mense comuni e rituali, le sacre libazioni col vino sono di largo e costante uso nelle feste degli associati, specialmente dei sodalizî dionisiaci[3]. Infatti, numerose anfore vinarie e vasettini per le σπονδαί si sono trovati nel luogo prima descritto, dietro il teatro: ed avanzi di ceneri e carboni, poichè il sacrifizio era, naturalmente, indispensabile in ogni riunione o festa degli artisti dionisiaci, e l'espressione propria usata nelle iscrizioni per questi riti è quella di τὰ ἱερά. In alcuni decreti, la parola ἱερά – oppure ἱερεῖον (ἱερόν) – è riferita alle piccole offerte, ai doni sacrificali[4]; e questo significato io credo che abbia l'iscrizione graffita sull'orlo delle piccole tazze. E poichè gli avanzi delle libazioni compiute da questo sodalizio sono di età ellenistica, di quell'età, cioè, durante la quale la vita del teatro si era rinnovellata, – poichè le iscrizioni ci attestano della continuazione di questa vita nei primi tempi della dominazione romana, sembra molto logico pensare che i riti sacri compiuti da un sodalizio religioso, pochi metri lontano dalla precinzione somma, su quella terrazza che del teatro era una dipen-

(1) Per gli *heroa* di Akrai, vedi Serradifalco, *Antich. di Sicilia*, IV, tav. 35. Quelli di Netum, in *Notizie Scavi*, 1897, pag. 82 ss; di Buscemi, *ibd.* pag. 452 ss.

(2) *Notizie Scavi*, 1904, pag. 276 ss.

(3) Poland, *op. cit.*, p. 262 ss.

(4) Esempi addotti, *ibd.* pag. 256.

denza topograficamente necessaria e architettonicamente con esso congiunta, siano proprio quelli degli artisti dionisiaci.

Un santuario delle Muse, presso o dentro il sacro Témenos di Apollo, accanto al teatro, fra le balze intagliate di cento edicole votive, non è davvero congettura strana e difficile. Esso non doveva avere, per proprio luogo, una sola delle grotte incavate nella katatomé, ma, certo, una delle maggiori come centro del luogo sacro; ed erano accanto le minori edicole del santuario (ἱερόν) e le numerose nicchiette contenenti rilievi o pitture di carattere anatematico, forse anche i decreti del sodalizio.

Ma un Mouseîon dentro una grotta artificiale?.... Se tutte le precedenti considerazioni non bastassero, ricordiamo a coloro che ignorano i caratteri specialissimi dei santuarî sicelioti, che nel Ginnasio di Netum, fondato da Jerone II, la sede dei ginnasiarchi, o, più probabilmente, il luogo del culto, era una camera incavata nella roccia e rivestita di intonaco, sulla cui porta stava incisa la grande iscrizione dei " giovinetti jeroniani " (νεανίσκοι Ἱερώνειοι)[1].

---

(1) Vedi la descrizione di queste opere d'intaglio nel Ginnasio di Netum, in *Notizie Scavi* 1897, pag. 81 ss. (Orsi). Si osservi che altre grotte artificiali sono a destra e a sinistra di quella principale. L'iscrizione, è pubblic. in Kaibel, *op. cit.* n. 240.

CAPITOLO VII

IL TEATRO ROMANO

1. — Quando i Romani, due anni dopo la morte di Jerone, presero Siracusa (212 av. Cr.), il teatro, nella sua nuova e splendida forma, doveva esser terminato da non molti anni; e tale lo vide ancora e lo ammirò Marco Tullio Cicerone, venuto a Siracusa nel 75, finito l'anno della sua questura, e tornatovi poi nel 70, per l'inchiesta contro il depredatore Caio Verre. Ma la decadenza della Sicilia, e di Siracusa in ispecie, dopo la conquista romana, era stata così rapida e profonda, che la grandissima città era in quel tempo popolata da meno che diecimila cittadini. Sofferse ancora più gravemente durante le guerre e l'occupazione di Sesto Pompeo (43-31 av. Cr.), sì che al principio dell'età imperiale, essa era ridotta alla sola Ortigia e alle parti più vicine, come ci attesta Strabone (VI 2, 4); ed Augusto, venuto in Sicilia tra il 22 e il 21 av. Cr., sentì il bisogno di ripopolarla, deducendovi una colonia militare (1).

Il teatro, certo non più lieto di spettacoli e di feste, avrà sofferto, allora, i primi danni per l'inevitabile abbandono; ma noi non possiamo ancora supporlo caduto in completa rovina, se l'imperatore Caligola, venuto a Siracusa, vi fece celebrare i l u d i a s t i c i, i quali nient'altro erano che rappresentazioni sceniche, e dovettero certamente esser date nel teatro, per poco richiamato alla sua vita (2). Una ricostruzione del teatro, con nuove e mutate forme, secondo le diverse esigenze dell'arte e del costume romano, non può assolutamente supporsi in questa prima età imperiale, così triste per la gloriosa città, colpita a morte dal ferreo dominatore; e noi vedremo che le rovine del monumento ci parlano di questa, anzi di queste ricostruzioni, come avvenute in età più tarde.

Tre modi eran possibili per trasformare un teatro greco in romano: 1°) o si incavava l'orchestra tra la linea designata come fronte del p u l p i t u m e il limite della prima fila di sedili, di modo che una parte della superficie dell'antica orchestra greca rimaneva quella del p u l p i t u m, e la prima fila di sedili rimaneva alta, dal livello della nuova orchestra romana (c o n i s t r a), da m. 1,50 a m. 2; – 2°) o si costruiva il p u l p i t u m sulla orchestra, e si sopprimevano le prime file di sedili, in modo che la nuova prima fila del teatro romano rimanesse all'altezza desiderata di m. 1,50-2 dal piano della c o n i s t r a; – 3°) o si costruiva in egual

(1) Vedi Holm, *Gesch. Sicil.* III, p. 119 s., e pag. 224 ss., e 469 (ivi le fonti e la bibliografia).

(2) Sueton. *Calig.* 20 (cfr. *F.H.G.* IV, 360): "edidit et peregre spectacula, in Sicilia Syracusis asticos ludos „. Questi spettacoli sono ricordati negli Atti dei ludi secolari, come contrapposti ai *ludi thymelici*; e sì gli uni che gli altri, di greca origine, dovevano esser dati nel teatro: nell'orchestra i *thymelici*, sulla scena gli *astici* (cfr. Vitruv. V. 7, 2). "(Ludos) graecos thymelicos in theatro Pompei,.... g r a e c o s a s t i [c o s in] thea[tro quod est] in circo Flaminio.... „, cioè nel teatro di Marcello. (*Acta ludor. saecul. V*, l. 157; in *Ephemer. epigraph.* VIII, p. 233 e cfr. p. 271). Vedi Martin P. Nilsson, *Zur Geschichte des Bühnenspiels in. d. römisch. Kaiserzeit*, p. 20 (in *Lunds Universit. Årsskrift*, Bd. 40, 1906).

modo il pulpitum alto circa m. 1,50, e si circondava la conistra di una transenna, alta quanto il pulpito. In questo caso, il livello della conistra rimaneva, generalmente, quello dell'antica orchestra greca [1].

La terza soluzione, adottata anche per la trasformazione del teatro di Atene, è quella che prevalse per il teatro di Siracusa; ma fu anche abbassato, di circa m. 0,30, il livello dell'orchestra, in relazione con le modificazioni dei primi ordini di sedili e con la costruzione del pulpito, come abbiamo dimostrato nella descrizione delle rovine.

Ridotta l'orchestra ad una metà precisa dell'intera circonferenza, costruita la fronte del pulpito, sporgente nell'orchestra sino alla linea dello ánalemma greco, e, per conseguenza, soppresse le antiche párodoi, includendole nella grande lunghezza e larghezza della scena, ottenuta, per tal modo, la coesione architettonica e il collegamento fra scena e cavea (ciò che costituisce uno dei principali caratteri del teatro romano), furono quindi aperte le nuove vie di comunicazione fra l'esterno del teatro e l'orchestra con quei passaggi a volta, anch'essi caratteristici, che da Vitruvio (V, 6, 5) sono chiamati confornicationes, e cryptae, con parola più espressiva di greca origine, nelle iscrizioni degli Holconii del teatro di Pompei. E in relazione con la grande lunghezza della fronte del pulpito e con la nuova forma dell'orchestra, tagliarono, dinanzi allo sbocco delle cryptae, due grandi angoli del koilon greco; e tutta la parte inferiore di questo modificarono, in modo che rispondesse alle mutate esigenze nell'ordine degli spettacoli. Abbattuti il proscenio e il prospetto della scena di età ellenistica, costruirono la scaenae frons con esedre laterali, nelle nuove forme e con la fastosa decorazione dell'architettura imperiale romana; scavarono il grande canale del sipario; con diversi intenti che prima regolarono il defluvio delle acque piovane.

Tutte queste ed altre forme tipiche del teatro romano — quali noi bene conosciamo sia per la descrizione di Vitruvio, che per molti monumenti conservati — furon date a quello di Siracusa, come e quanto lo consentissero le precedenti forme più difficili che altrove ad esser mutate, perchè intagliate nella dura roccia.

2. — Seguiamo i ricostruttori romani nella loro opera di grande fatica, certamente, e di grave spesa, ma rude ed incomposta sì da offendere gravemente la severa armonia dell'opera che il greco architetto aveva, forse, creduta eterna.

Incluse le párodoi greche negli edifizî della nuova scena, e tagliati gli angoli del koilon, anche gli analémmata dovevano, per necessaria conseguenza, esser modificati, perchè le loro fronti rivolte a mezzogiorno dovevano essere allineate col pulpito, ed esser parallele alla contrapposta fronte dei piloni (vedi la ricostruzione, fig. 61, e cfr. la pianta, Tav. III).

Non si sa comprendere per quale altro motivo, che non sia quello del lavoro rozzo ed affrettato, i grandi tagli degli angoli della cavea, dinanzi allo sbocco delle cryptae, siano disuguali, essendo quello del lato occidentale profondo m. 6,80, e l'altro, del lato orientale, m. 5,90. È quasi necessario ammettere che, riuscito il taglio disuguale, sia stato poi corretto l'errore, allungando con un muro, spesso circa un metro, la fronte del lato occidentale.

(1) Vedi D. R. p. 388 ss. con le fig. 96-98, che chiariscono le tre esposte soluzioni.

La conformazione delle cryptae, nella loro pianta e nella sezione, può osservarsi nelle fig. 61 e 62. Il lavoro d'intaglio è rozzo e sommario, a tal punto che tutte le linee sono disuguali ed incerte, onde bisognerebbe poter supporre che le pareti fossero rivestite di forte intonaco, del quale, però, non è rimasta alcuna traccia. Osserviamo che, chiuse le párodoi, rimasero in esercizio le vie che adducevano ad esse, e servirono ugualmente per l'accesso alle cryptae, le quali ebbero la loro speciale conformazione, in corrispondenza con queste vie esterne del teatro.

Nell'orchestra non furono collocate, come nei teatri romani di nuova costruzione,

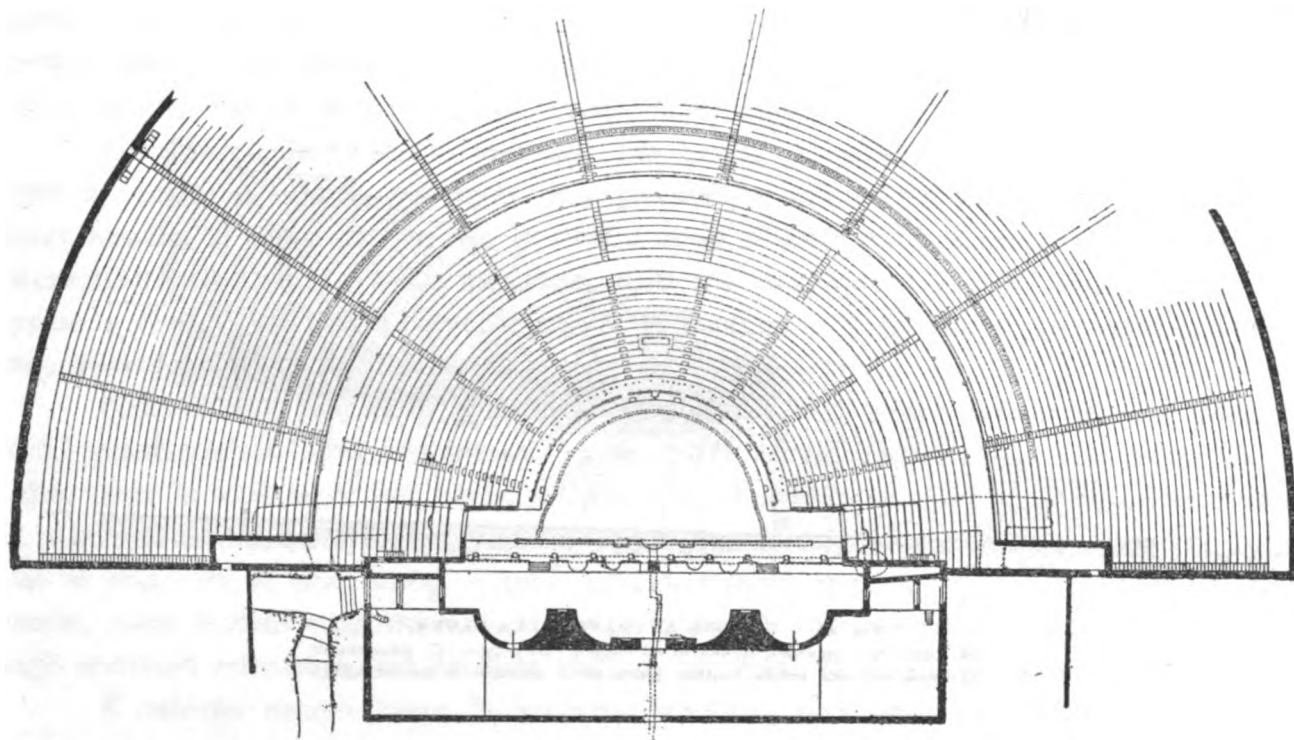



Fig. 61. — RICOSTRUZIONE DEL TEATRO ROMANO.
(La parte centrale della *scaenae frons*, necessariamente congetturale, è segnata in tratteggio).

le file dei seggi senatori, ma a tali posti d'onore furono destinate le prime dodici file inferiori della cavea, con un lavoro di trasformazione, del quale sono rimaste chiarissime le impronte. Infatti la tredicesima fila, a contare dal basso (vedi la sezione, Tav. IV), è l'ultima che conservi la caratteristica sagoma dei sedili greci; e le file sottostanti, disuguali di larghezza, sono di profilo rettilineo, col piano insolitamente inclinato. Tutta questa sezione inferiore della cavea non ha gli spigoli sulla medesima diagonale del teatro; la fila tredicesima ha il sedile tanto più alto, che i piedi degli spettatori avrebbero dovuto rimanere privi di appoggio, e la superficie intagliata sotto di essa è rozza e non segue in ogni punto la linea della circonferenza. Anche le scalette di accesso ai cunei hanno forme diverse, che sono quelle caratteristiche dei teatri romani. Le alterazioni delle più antiche strutture sono talmente chiare, che uno sguardo alla sezione (vedi la fig. 17 a pag. 43), nella quale ho fatto disegnare anche

le linee originarie, renderà evidenti le mie osservazioni. Possono, quindi, chiamarsi esercitazioni letterarie, lontane da ogni esame diretto del monumento, quelle intese a dimostrare, o meglio, ad immaginare, che le prime dodici file siano del teatro, diremo così, arcaico, e che tutto il resto del koilon sia dell'età del secondo Jerone (1).

Sull'asse del teatro, nel centro del quinto cuneo, all'altezza della quarta fila di sedili, si vede una incassatura profonda, che sembra destinata per seggi d'onore, forse lavorati in marmo ed ivi inseriti. Alla rilavorazione di tutta questa parte della cavea è uguale quella che può osservarsi nei sedili che sono sulle cryptae, e in corrispondenza della loro larghezza: tutte le antiche sagome greche sono alterate e con disuguaglianza di proporzioni e di forme (vedi la fig. 62).

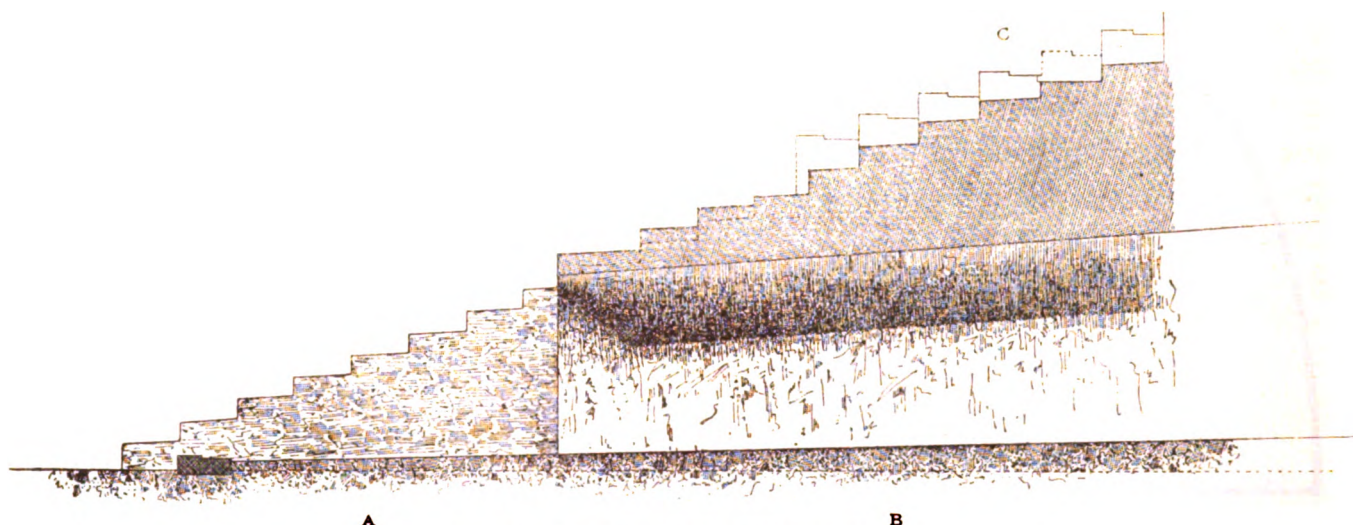



Fig. 62. — SEZIONE ATTRAVERSO LA CAVEA.
(A: fianco delle gradinate, tagliate in età romana. - B: *crypta*. - C: abbassamenti ed alterazioni delle antiche strutture greche per il collocamento dei *tribunalia*).

Se le file inferiori della cavea tenevano il luogo dei seggi senatorî, i sedili sopra le cryptae — come già pensa chiunque ricordi la conformazione tipica dei teatri romani — dovevano, nel nostro teatro, corrispondere ai "tribunalia„. Ma le disuguali e brutte strutture che si osservano precisamente in queste due parti più nobili della cavea, tali erano appunto perchè destinate a non esser vedute; e chi conosca la tecnica dei rivestimenti marmorei delle fabbriche imperiali romane, non stenterà a supporre che uguale mezzo sia stato adoperato, per rendere questi sedili regolari di forme e sontuosi. Ma questa non è soltanto una supposizione, poichè il Capodieci, nella sua citata descrizione del teatro di Siracusa (vedi sopra, pag. 25 s.), ripetutamente osserva che avanzi di rivestimento con lastre di marmo bianco furono da lui osservati precisamente nei sedili inferiori; ed anche il Serradifalco lo conferma con nuove osservazioni fatte negli scavi. Ora ogni traccia ne è scomparsa; sì che, in principio delle mie ricerche sul teatro, io dubitavo della esattezza delle osservazioni del

(1) Vedi, per esempio, Holm, *Storia di Sicilia*, II, pag. 493, ed altri prima di lui, e molti dopo.

Capodieci. Ma se nei sedili non mi fu dato di trovare gli avanzi marmorei (scomparsi certamente per il continuo attrito dei visitatori, e per l'azione delle acque), altri e più importanti avanzi di tale rivestimento – a tutti, finora, sfuggiti – io son riuscito ad osservare nelle rovine della scena romana; e questo fatto, che meglio tra poco chiariremo, dà nuovo valore e sicura attendibilità alle osservazioni del Capodieci e del Serradifalco.

Se è facile immaginare la forma dei sedili col loro rivestimento di marmo, non altrettanto sicura riesce la restituzione congetturale dei tribunalia. Nei teatri romani appositamente costruiti essi avevan la forma di logge (come, per esempio, nel teatro di Pompei), o di gradinate con più ampî e comodi sedili, separati da quelli destinati agli altri spettatori, perchè – come è noto – i tribunalia eran riservati alle persone eminenti per alti ufficî civili e religiosi dello Stato; ma nella trasformazione del teatro greco di Siracusa, si ricorse ad un adattamento di forme che non risulta molto chiaro dalle rovine.

Un'altra modificazione fu apportata alla cavea, scalpellando la diciassettesima fila di sedili a contare dal basso, per aprire una precinzione minore: e che questo sia opera di tempi romani, lo dimostra non solo la tecnica come al solito rozza e trascurata, ma l'indizio sicuramente rivelatore del sedile superiore, della fila diciottesima, il quale rimane, dirò così, appeso e disorganico. Diverse sarebbero state le strutture e la tecnica, se la precinzione fosse stata preveduta nel piano del teatro ed eseguita in tempi greci.

Nel diázoma principale, in corrispondenza delle due pareti, furono scavati profondi buchi quadrangolari; altri, e numerosi, se ne osservano nell'ambulacro e nelle prime file di sedili, come in altri teatri (ad Atene, a Priene, etc.); nè altra spiegazione si può dare di essi, se non quella comune: che servissero, cioè, i più grandi del diázoma, per le travi di sostegno di velarî fra di esse distesi, e quelli minori, accanto ai posti "nobili", per piccole tende distese, come è stato supposto, non in linea orizzontale, chè avrebbero impedito la visuale degli spettatori retrostanti, ma in linea obliqua, seguendo la diagonale della cavea [1].

E salendo ancora verso la summa cavea, non deve passare inosservata una modificazione fatta, negli ingressi ai singoli cunei, accanto ai quali furono intagliate, nel piano dell'ambulacro, due scalette laterali, che davano accesso alle gradinate divisorie dei settori. La loro conformazione ricorda quella che nei teatri romani specialmente di tipo asiatico, avevano le scalette disposte fra lo sbocco delle gradinate dei cunei e il sottostante piano della precinzione o anche dell'orchestra (teatri di Aspendos e di Bosrâ) [2]. Ma queste ubbidivano al fine di eliminare un dislivello assai maggiore, ed eran quindi più alte e più estese.

---

(1) Vedi in generale, A. Müller, *Lehrbuch*, p. 303, m. 8; e per simili buchi nel teatro di Dionysos, le osservazioni in D. R. p. 94.

(2) Nel citare i varî teatri romani già pubblicati, e da me conosciuti, non trovo - come per i principali teatri greci - un unico libro, che ne raccolga le più importanti piante, non potendo ormai essere attendibile la vecchia raccolta del Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*, Göttingen, 1851. Intendo, perciò, riferirmi, specialmente nel consultare le piante e le ricostruzioni, alle seguenti pubblicazioni:

Per il teatro di Pompei: Mau, *Das grosse Theater in Pompeji*, in *Röm. Mitteil.* XXI, 1906, p. 1 ss., tav. I. — Teatro di Ercolano: Mazois, *Les ruines de Pompei*, IV, tav. 35-41; Mau, *Pompeji in Leben u. Kunst*, 2. ediz., p. 540 s. fig. 297. — Teatro di Arles: Caristie: *Monum. ant. à Orange*, tav. XXXIV. — Teatro di Orange: *ibd.*, tav. XXXIII e ss. — Teatri dell'Africa romana; Timgad: Gsell, *Monum. ant. de l'Algérie*, I, p. 198 ss., tav. L e fig. 65; Boeswillwald-Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 93 ss., tav. XIII-XV. - Djemila: Gsell, *op. cit.*, I. p. 186 ss., fig. 61, tav. XLIV-XLV. -

3. — La forma e le proporzioni dell'orchestra romana sono determinate dai due tagli, volti a mezzogiorno, operati in corrispondenza degli sbocchi delle cryptae, poichè essi sono precisamente allineati col diametro fondamentale del teatro. Onde l'orchestra risulta di una mezza circonferenza, come esigevano i canoni architettonici del teatro romano; ma senza includervi quella parte interposta fra il diametro e la fronte del pulpito: chè meglio non consentivano di fare le preesistenti forme solidissime.

Nessun avanzo rimane del pavimento, quasi certamente marmoreo, che noi vedemmo sostituito, in età ancora più tarda, da un altro, costruito, diremo così, a spese della fastosa scena romana, già caduta in rovina (vedi sopra, pag. 55 s.).

Sull'ambulacro, alla distanza di m. 1,58 dal limite dei sedili, fu intagliata un'intaccatura, larga m. 0,10, profonda m. 0,20, dietro la quale sono incavati buchi più profondi, ad uguali intervalli di circa un metro. Essa non segue esattamente la circonferenza dell'orchestra, alla quale verso le due estremità maggiormente si accosta (vedi la pianta, Tav. III, e la ricostruzione, fig. 61). Queste strutture, considerato il punto dove esse si trovano, non ci lasciano alcun dubbio che qui fosse la transenna, come nei teatri dell'Africa romana di Tigmad, Dugga e Khamissa, e come nel teatro di Atene, ricostruito nell'età di Nerone. Ma in questi teatri la transenna era di lastre di marmo inserite (conservatissime quelle di Timgad e di Atene), nel teatro di Siracusa, come risulta dall'esame delle strutture esistenti, era di legno e mobile, sì che potesse essere adoperata solo quando nella conistra si svolgessero ludi gladiatorii, poichè appunto ed esclusivamente a tal fine servivano, come è notissimo, le transenne negli altri teatri romani.

Io penso, perciò, che nel nostro teatro – anche prima della sua trasformazione, nel principio, cioè, dell'età imperiale – si siano potuti dare anche tali spettacoli; nè so quale solido fondamento possa avere l'opinione generalmente seguita [1], che l'anfiteatro di Siracusa sia del principio dell'età imperiale, solo perchè Tacito [2] ci narra che sotto l'impero di Nerone il Senato romano aveva conceduto ai Siracusani di aumentare nei ludi il numero dei gladiatori, che era stabilito per legge. E si crede anche che il detto monumento sia stato restaurato nel III secolo, al quale appartengono le iscrizioni dei muri del podio.

L'anfiteatro – come quasi tutti i monumenti architettonici di Siracusa romana – non è stato mai studiato nelle sue forme tipologiche, tectoniche e stilistiche, ed ogni precisa e fondata assegnazione cronologica sarebbe, quindi, impossibile; ma, senza voler dire che supporre un edifizio di queste forme e di questo tipo, nel principio dell'età imperiale, e a Siracusa, non sembra conforme alla storia di tali monumenti, la stessa logica consiglia di non credere una così grande opera già compiuta nell'età di Nerone, perchè avrebbe dovuto esser incomin-

---

Khamissa: Gsell, *op. cit.* I, p. 189 ss., fig. 62, tav. XLVI-XLVII. Cfr. *Jahrbuch d. Inst. Ans.* XXVI, 1911, p. 267 ss., fig. 15 e 16. - Dugga: Carton, *Le théatre romain de Dougga* (s. cit.), tav. I-III. — Teatri dell'Oriente; Aizanoi: Texier, *Descript. de l'Asie mineure,* I, tav. XLI ss.; Caristie, *op. cit.*, tav. XXXV, 5. - Aspendos: Texier, *op. cit.* III, tav. CCXXXII ss. Lanckoronski, *Staedte Pamphyliens u. Pisidiens,* I, tav. XX ss. - Bosra (Arabia): Brünow u. Domaszewski, *Die Provincia Arabia* III, tav. L s.

(1) Holm, *Gesch. Sicil.* III, p. 232 e 244.

(2) *Annal.* XIII, 49.

ciata dalla città impoverita e spopolata, proprio nel periodo della sua decadenza maggiore[1]. Io credo più verisimile la congettura che i ludi gladiatorii, ai quali naturalmente deve esser riferita la notizia di Tacito, si siano dati nel teatro, ancora greco nelle sue forme essenziali, ma con tali adattamenti – tra i quali, immancabile, quello della transenna – che permettessero lo svolgimento dei sanguinari ludi. Certo, da allora, le ombre di Eschilo e di Epicarmo fuggirono dal teatro bestialmente profanato.

4. — In connessione con le modificazioni dell'orchestra e della scena sta la completa riforma del "sistema idraulico" del teatro. Le acque defluenti della cavea e raccolte dall'acquedotto periferico greco, furono immesse in un nuovo acquedotto rettilineo, scavato lungo la fronte del pulpito (vedi la pianta, Tav. III). Che esso sia di età romana, è provato – oltre che dalla sua situazione nel mezzo dell'orchestra – dalla tecnica trascurata, e principalmente ed indiscutibilmente dall'osservazione che esso taglia, alle sue estremità, presso lo sbocco delle cryptae, parti che erano prima occupate dal koilon greco.

Perchè le acque non continuassero a defluire negli antichi acquedotti che fiancheggiavano i piloni, furono ostruite – come ancora si osserva – le diramazioni dell'acquedotto periferico, e ne furono, invece, prolungati i due bracci principali fino al nuovo canale parallelo alla scena; e da questo le acque furono immesse, per due diverse pendenze, nel grande ed antico "passaggio sotterraneo" il quale fu miseramente trasformato in collettore generale delle acque del teatro. Perciò il passaggio sotterraneo fu deturpato, ne fu abbassato, in parte, il livello e al di là della scaletta di accesso, fu prolungato verso mezzogiorno, con rudi e difformi strutture, come già ebbi occasione di dimostrare (vedi sopra, pag. 60). È da considerare che il canale del sipario romano, del quale parleremo, non poteva essere allagato dalle acque di questo collettore, il cui piano è ad un livello molto più basso (vedi la sezione, fig. 32, a pag. 78). Doveva, invece, rimanere allagato il canale del sipario più antico, il quale è attraversato dal collettore romano, al livello della sua grande risega. Questo dimostra che il canale del sipario più antico era già stato abbandonato, e conferma, quindi, le nostre conclusioni sulla sua età sicuramente anteriore al periodo romano.

5. — È stato osservato[2] che quando un teatro greco fu trasformato in romano, il proscenio originario o rimase, quale esso era stato, la parte anteriore di sostegno della scena, come nei teatri di Priene, di Oropos, di Sicione; o fu completamente rimosso, come nei teatri di Atene, Magnesia, Efeso, Tralles, Pompei, Acre. Giammai una scaenae frons romana prese il posto di un proscenio greco, ma fu, invece, innalzata sulla stessa linea del muro di fronte della scena greca. Onde con ragione è sembrato che la teoria del Dörpfeld sulla evoluzione della scaenae frons romana dal proskenion ellenistico sia in piena contraddizione coi monumenti, e perciò non accettabile. Anche le rovine del teatro di Siracusa

(1) Di alcuni frammenti di una iscrizione monumentale con grandi lettere, proveniente dall'anfiteatro, mi dà notizia, per lettera, Paolo Orsi, il quale crede codesta iscrizione del sec. II d. Cr. - Sono soltanto sette lettere distribuite in quattro pezzi di calcare, e dalle quali non è possibile ricavare un senso qualsiasi. Nulla posso dire della forma delle lettere, unico elemento per la cronologia di questi frammenti.

(2) Puchstein, *Griech. Bühne*, p. 25.

confermano l'esattezza della precedente osservazione, e nel modo più assoluto, se l'occhio avvezzo ormai all'oscurità di queste rovine, sa discernere le impronte in esse lasciate da così numerose e diverse costruzioni.

La mia osservazione si rivolse ancora ai grandi piloni di roccia, i cui angoli, rivolti verso gli edifizî della scena, sono intaccati da un taglio curvilineo che si arresta, ad una certa altezza del suolo, in una superficie orizzontale (vedi le fotografie, fig. 26 a pag. 66, e fig. 63; e cfr. la pianta, Tav. V). Nella linea dell'intaglio, che si profila nettamente sulla superficie del piano orizzontale, mi pareva già di riconoscere i segmenti di una circonferenza: e ciò fu confermato da esatte misurazioni riportate dal pilone occidentale a quello orientale, in precisa corrispondenza. Osservando ancora e ripulendo, mi accorsi che numerosi avanzi di impiallacciature di marmo bianco sono rimasti negli angoli tra il piano e la parete del taglio curvilineo, e che questa conserva tracce della malta che serviva a fare aderire le lastre del rivestimento marmoreo. Nel pilone orientale gli avanzi di lastre di marmo, che ancora fortemente aderiscono alla roccia, sono osservabili non solo lungo il taglio curvilineo, ma sulla fronte esterna del pilone, e per la lunghezza verso oriente di m. 2,20. Sul piano superiore del pilone occidentale, nel quale la superficie originaria della roccia è conservata, si vede, uno spianamento di fondazione curvilineo, sul quale doveva innalzarsi un muro in precisa corrispondenza col taglio dell'angolo. Sono troppo chiari questi avanzi, perchè si debba ancora tardare a ricostruire idealmente le due grandi nicchie o esedre semicircolari, rivestite di marmo, le quali, impostate saldamente sugli angoli dei piloni, si svolgevano poi in fabbrica, con linea geometricamente sicura, come io le ho disegnate nella fig. 61. Il loro diametro è di circa m. 7,10, la loro circonferenza tange il muro di fronte della scena greca, il quale diventò, dunque, la scaenae frons romana. Il piano di queste esedre è anch'esso invariabilmente segnato dal taglio orizzontale nella roccia dei piloni, ed è alto, dal livello dell'orchestra romana, circa m. 1,40: e questo è un altro dato assolutamente sicuro per l'altezza del pulpitum, il quale, secondo Vitruvio (V, 6, 4), non doveva essere più alto di cinque piedi: cioè m. $0{,}296 \times 5 = $ m. 1,480.

Riassumendo: negli angoli dei piloni io ho riconosciuto i caposaldi incontrovertibili, sia per la profondità della "scaenae frons„ e per le sue forme architettoniche (grandi esedre laterali, rivestite di marmo), sia per l'altezza del "pulpitum„, di circa m. 1,40.

Ora non ci sarà difficile trovare il fronte del pulpito; e bisognerà naturalmente cercarlo verso la linea segnata dal taglio fatto dai Romani negli angoli del koilon, presso lo sbocco delle cryptae. E su questa linea, infatti, nella tormentatissima roccia, trovai avanzi di due nicchie intagliate, e, fra di esse, i graffiti per l'impostatura di altre due di minori dimensioni (vedi la pianta, Tav. V). Al centro e ai due lati la distruzione di questa fondazione è così completa, che non è possibile affermare quali altre opere vi fossero. Le quattro nicchie sono simmetricamente disposte, rispetto all'asse del teatro. Ora io ho appena il bisogno di ricordare che queste nicchie sono spiccatamente tipiche per il fronte del pulpitum: sono, generalmente, rotonde e quadrate insieme alternate, talvolta esclusivamente le

Fig. 63. — ANGOLO DEL PILONE DI ROCCIA NEL LATO OCCIDENTALE DEL TEATRO.
(Si osservi il taglio curvilineo per la costruzione dell'esedra della *scaenae frons*, e si confronti la fig. 64).

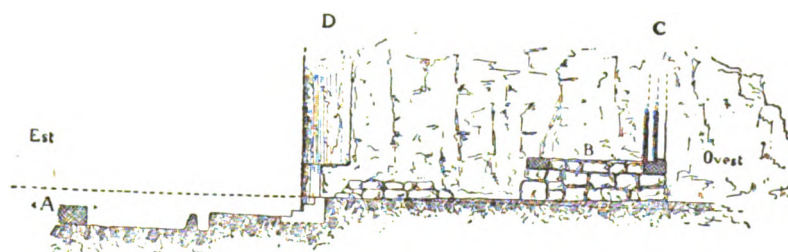



Fig. 64. — AVANZI DELLA VERSURA DENTRO L'ANTICA PÁRODOS DI OCCIDENTE.

(A: sostruzioni del proscenio ellenistico. — B: livello della *versura*, in corrispondenza col piano del *pulpitum*. — C: frammento di stipite della porta ancora *in situ*. — D: taglio curvilineo sull'angolo del pilone, per la costruzione dell'esedra della *scaenae frons*).

une o le altre, e quasi sempre, ai lati di esse, le scalette che dal piano del pulpito scendevano a quello dell'orchestra. I teatri di Pompei (fig. 65), di Ercolano, di Djemila, di Timgad, di Khamissa, di Dugga ci offrono gli esempî meglio conservati di tali caratteristiche conformazioni decorative [1].

Non vi può esser, dunque, dubbio che questa da noi descritta sia la fronte del pulpito del teatro romano di Siracusa; ma essa mostra chiari i segni di una rilavorazione ancora più tarda, onde il vero prospetto ne rimase tagliato, quantunque per pochi centimetri di profondità. Dietro questa linea, si osserva una fila di otto larghi e profondi buchi quadrangolari, disuguali di forme e di misure, non perfettamente allineati e di rozza fattura. Che essi siano opera di tempi romani, è di per se evidente, anche perchè tagliano e deturpano malamente lo stilobate del proscenio ligneo; ma che siano serviti per reggere i sostegni del tavolato del pulpito, mi par dubbio, non apparendo chiaro dalle rovine che essi continuassero ancora alle due estremità.

La scena romana, così esattamente delimitata, aveva la profondità di circa m. 8,80, fino alla linea più interna delle esedre, e di circa m. 5,20, sino ai pilastri di esse, in corrispondenza con la fronte dei piloni. Questa profondità, non grande nelle simmetrie abituali del teatro romano, fu, in certo qual modo, imposta dall'esistenza dei piloni di roccia, poichè una parte delle pàrodoi greche fu inclusa nella scena, ed abilmente vi furono disposte le versurae. Per far ciò, innalzarono con riempimento di conci l'antico livello, come dimostrano le rovine ancora esistenti di questo forte ma rozzo muro, fatto con grandi conci, che mostrano segni di più antiche ed incomprensibili strutture, e furon certamente presi dalla scena greca demolita (vedi le fotografie, fig. 22 e 63 e la sezione, fig. 64). La parte in vista del fronte dei piloni fu rivestita di marmo, e noi vedemmo che in quello di oriente si sono conservati i sicuri avanzi di tale rivestimento per l'estensione di m. 2,20; ma le impronte della impiallacciatura continuano fino a m. 3,80 ad est, dove una piccola risega indica che ivi terminava la parte in vista, ed ivi, perciò, deve supporsi l'anta della versura: e la ricostruzione riesce infatti, in piena corrispondenza con tutto ciò che noi sicuramente sappiamo dai teatri romani meglio conservati, ed è perfettamente organica. Ma questa parte della scena subì ancora altre trasformazioni, delle quali parleremo più innanzi.

Le misure e le forme principali della pianta della scena romana, ritrovate con assai maggior chiarezza ch'io non osassi sperare nel principio delle mie ricerche, ci presentano un tipo architettonico che noi conosciamo in numerosi altri teatri, e dal quale potremo ricavare buoni elementi per il restauro grafico delle poche parti che rimangono incerte. Infatti, della

---

(1) Mi sembra assai inverosimile la supposizione di A. Mau, *Pompeji,* p. 145, che queste nicchie servissero come "posti di osservazione,, per gl'ispettori addetti all'ordine degli spettacoli; e la pittura pompeiana (Helbig, *Wandgemälde*, n. 1468; vedila riprodotta in Baumeister, *Denkmäler,* II, fig. 910), addotta a sostegno, non giustifica certamente la strana congettura. Nella fronte del pulpitum ci sono alcuni elementi decorativi che ricordano quelli del proskenion (nel teatro di Djemila, colonnette corintie fra una nicchia e l'altra) e si pensa, per analogia, a quel che dice Polluce (IV, 124) dello hyposkenion "ornato di colonne e di statuette, rivolte verso il teatro,,. (Vedi, per le questioni relative, D. R. p. 300 s.; Puchstein, *op. cit.,* p. 34 s.; Bethe, in *Jahrb. d. Inst.* XV, p. 69 etc.). Nella nicchia centrale del fronte del pulpitum, nei teatri di Khamissa e di Dugga, vi sono basamenti per sostegno di sculture decorative; e sul suolo delle due nicchie nel teatro di Siracusa si osserva un'impostatura intagliata, come per fermare un pezzo sovrapposto.

Fig. 65. — VEDUTA DELLE ROVINE DEL FRONTE DEL PULPITUM E DEL CANALE DEL SIPARIO NEL TEATRO ROMANO DI POMPEI.

scaenae frons sono assolutamente sicure — nelle linee e nelle misure, imposte dal compasso — le due esedre laterali, e le fronti di esse rivestite di marmo per la lunghezza di m. 3,80. Ma con quali altre forme architettoniche continuava a svolgersi il corpo centrale della scaenae frons?

Manca ancora uno studio che segua l'evoluzione tipologica di questa importantissima parte del teatro romano, cominciando dalle forme rettilinee, direttamente derivate dal prospetto della scena ellenistica, e che alcuni teatri dell'Asia (come, p. es., quello di Aspendos) ed altri di paesi greci (come la ricostruzione del teatro di Dionysos nell'età neroniana, il teatro di Erode Attico ad Atene, la ricostruzione romana del teatro di Taormina) conservarono anche in età imperiale inoltrata — quantunque con sovrapposta e ricca abbondanza di decorazioni architettoniche — per arrivare alle forme nelle quali, scomparso il principio della facciata rettilinea, subentrò l'irrequieto alternarsi dei corpi sporgenti e rientranti, nelle fronti spezzate da piccole e grandi nicchie curvilinee o rettilinee, che talvolta assumono le proporzioni di vere esedre. E dinanzi a questi corpi architettonici, o fra di essi, la fastosa ricchezza di numerose colonne su basi prominenti e su alti podii, come vediamo, per esempio, nelle facciate della scena nei teatri di Orange e di Dugga. Manca — ripeto — uno studio comparativo per la tipologia e cronologia di queste forme; ma

le grandi esedre della *scaenae frons* noi le troviamo, già nel principio della seconda metà del primo secolo d. Cr., nei teatri di Pompei e di Ercolano. Queste grandi nicchie curvilinee generalmente si alternano con quelle rettangolari: sì che ad una esedra curvilinea nel mezzo ne rispondano, ai lati, due rettangolari, come nei teatri di Pompei, di Orange, di Arles, di Dugga, di Djemila e forse anche in quello di Verona [1]; o ad una rettangolare nel mezzo, due rotonde ai lati, come nel teatro di Pompeo, per quel che ne sappiamo dalla pianta conservata in un frammento della *Forma Urbis* (vedi più innanzi); – oppure, una terza esedra curvilinea centrale è compresa fra due simili laterali come nei teatri di Bosrâ e di Khamissa.

Ciò considerato, per il restauro grafico del corpo architettonico centrale della *scaenae frons* nel teatro di Siracusa, non vi sono che due soluzioni possibili: o una grande nicchia di forma rettangolare, come nel teatro di Pompeo; o una, egualmente grande, di forma curvilinea. Ammettendo questa seconda soluzione, noi non possiamo supporre un'esedra di pro-

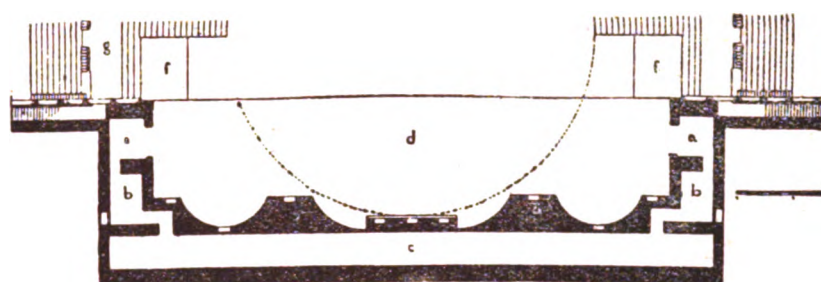



Fig. 66. — PIANTA DELLA SCENA DEL TEATRO DI BOSRÂ.

porzioni molto maggiori che le due laterali, perchè, dato il grande raggio di essa, la circonferenza del muro verrebbe a cadere sopra una parte delle rovine, dove nulla ci permette di credere che fosse impostata una costruzione che doveva elevarsi a grande altezza: infatti, non vi è traccia alcuna di fondazione o di preparazione nella roccia. Tutto, invece, consiglia, anzi impone di ammettere che le ampie fondazioni del muro di fronte della scena ellenistica siano state messe a profitto, anche per il corpo centrale della *scaenae frons*. D'altro canto, l'esame dei monumenti congeneri meglio conservati, ci suggerisce facilmente – direi, anzi, necessariamente – quella forma dell'esedra a linee curve schiacciate, che spesso vediamo nella parte centrale delle *scaenarum frontes*, per es. nei teatri di Pompei, di Orange, di Aizanoi e di Bosrâ (fig. 66). Sia, dunque, per il carattere stilistico, sia per le esigenze tectoniche, questa ricostruzione congetturale è quella che ho creduto di seguire.

Un prospetto che abbia nella pianta queste linee schematiche esige, necessariamente, i corpi avanzati con colonne, e ricchezza di altre forme e di decorazioni con marmi policromi, dei quali numerosi ma piccoli frammenti furon trovati, come sopra ho detto, negli scavi del Duca di Serradifalco.

(1) Vedi G. Ghirardini, *Il teatro romano di Verona*. Mi sembra incerto, osservando bene la tavola, se la nicchia centrale sia curvilinea o se non sia, piuttosto, rettilinea, come per es., nella *scaenae frons* del teatro di Ferento.

6. — A quale età appartenga questa scaenae frons, non vogliamo ancora dirlo; ma certo essa non è contemporanea di tutti gli altri avanzi di età imperiale romana, esistenti nelle intricatissime rovine, le quali conservano diverse impronte e svelano, per chiari indizî, che anche il " teatro romano „ fu più volte modificato e riparato, se non ricostruito del tutto. Questo dovemmo, già prima, vederlo dalle stratificazioni sovrapposte sul suolo originario dell'orchestra, nella quale sono molteplici i segni e gli avanzi di tarde opere di rilavorazione e di adattamento; e fra di esse una che guasta tutta l'armonia delle linee nella pianta, e turba, quasi, il nostro spirito. Parlo di un acquedotto che segue un percorso di linee trapezoidali, ed è sovrapposto non solo alle strutture greche, ma anche a quelle romane dell'orchestra, poichè le une

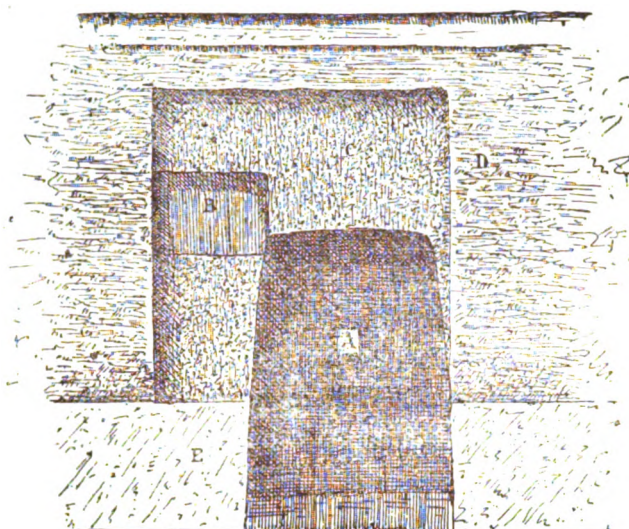



Fig. 67. — PIANTA DELLE INCAVATURE NEL CANALE DEL SIPARIO DI ETÀ ROMANA.

(A: cavità più profonda. — B: incavatura laterale. — C: canale principale. — D: canale del sipario. — E: superficie della parete rocciosa verso l'orchestra. — Cfr. la Tav. V e la fig. 32).

e le altre esso interseca e intaglia (per esempio, anche la transenna, che è indiscutibilmente romana). Io non so trovare che una sola spiegazione di quest'opera quasi barbarica: ostruiti i più antichi canali greci e romani, ed essendo il suolo dell'orchestra già coperto di un costoso pavimento, si preferì scavare un nuovo acquedotto, piuttosto che cercare di riattivare il più antico. Ma oltre che la ragione dell'opera, rimane incerta la sua cronologia.

Il fronte del pulpitum, che abbiamo ritrovato adorno di nicchie, con linee uguali a quelle di altri teatri meglio conservati, mostra, lungo tutta la superficie anteriore, le tracce di un taglio che ne ridusse ed alterò le forme; e questo non potè avvenire, se non quando fu scavato il grande canale del sipario, il quale si estende per tutta la lunghezza della scena romana, misurando m. 45,25, da oriente ad occidente (vedi la Tav. V). Esso taglia il " passaggio ipogeico „ che noi vedemmo pertinente al più antico periodo del teatro greco; è largo m. 1,20, profondo m. 2,50, con un'ampia risega alla profondità minore di m. 1,10. Dieci " incavature „ sono intagliate lungo la parete nord, volta contro la scena, costituite di tre

Fig. 68. - FRAMMENTI DI DECORAZIONE DI ETÀ IMPERIALE ROMANA.

buche che scendono a profondità diverse (vedi le figg. 32 e 67). Sul fondo del canale, lungo la parete sud, corre un'intaccatura di circa sette centimetri di lato. All'estremità orientale, il canale si allarga in uno " spazio „ sotterraneo di pianta curvilinea irregolare, nel mezzo del quale osservasi una profonda incassatura rettangolare, con un foro centrale.

Questo canale è completamente diverso da quello di età greca prima descritto, non solo per la maggiore estensione da oriente ad occidente, e per la situazione verso il mezzo dell'orchestra, ma anche per le strutture rispondenti ad un meccanismo lontanamente affine ed assai meno preciso, e per la tecnica di gran lunga inferiore e rozza. Fra le due opere, null'altro c'è di comune che l'analogia nell'uso: onde il supporre la loro contemporaneità sarebbe semplicemente assurdo.

Gli esempî più caratteristici di canali pel sipario, con strutture simili ma non identiche, sono quelli dei teatri di Ercolano, di Pompei, di Arles e di Orange; e quanto al loro funzionamento, io non posso che ripetere ciò che dissi, parlando dell'altro canale pertinente allo auléo della scena greca. Le spiegazioni del Mazois sono ingegnose; ma si desidererebbe che un competente di meccanica, non ignaro di tali studî nell'antichità, facesse oggetto di sua ricerca scientifica le opere del teatro di Siracusa, singolari anche perchè la roccia in cui sono intagliate ne ha conservate quasi intatte le strutture. Notiamo che lo " spazio „ ipogeico ad una delle estremità del canale non è stato riconosciuto nei teatri sopra citati; e che esso servisse alle manovre del macchinario, come per esempio, al funzionamento di un grande argano, girante intorno all'asse piantata nel buco centrale, è facile congettura che ci lascia, però, maggior desiderio di conoscere il resto.

A noi importa, piuttosto, osservare, per la storia architettonica del teatro di Siracusa, che

Fig. 69. — FRAMMENTO DI GRANDE CLIPEO DI ETÀ IMPERIALE ROMANA.

in tutti gli altri teatri romani le opere adatte al funzionamento del sipario — siano esse in forma di un canale, come nei quattro teatri sopra menzionati, o siano in forma di profonde cavità equidistanti ed isolate, come, per esempio, nei teatri di Dugga e di Timgad — stanno dietro la fronte del pulpitum (vedi la fig. 65). In quello di Siracusa, invece, il canale sopra descritto è fuori, cioè al di qua del pulpitum e perfettamente a taglio con la fronte di esso.

Ora questa singolare collocazione del sipario può far nascere il dubbio che il grande canale sia posteriore alla parete ornata di nicchiette, da esso in piccola parte tagliata, e a cercare più innanzi la nuova fronte del pulpitum. E non ne mancano, infatti, le tracce — quantunque esigue — sulla superficie della roccia, tormentata da così vario e continuo lavoro umano. Una risega per fondazione di un muro, al di qua del canale, è allineata con un chiaro spianamento che ci conduce fino alla facciata delle cryptae. Sul grande concio di copertura dell'ipogeo e sulla roccia, in corrispondenza dell'asse del teatro, è rimasta l'intaccatura di un segmento di circonferenza, chiaro indizio della nicchia centrale; e a destra si vedono le incassature per una nicchia rettangolare. Esigue tracce, ma tali che ci obbligano ad ammettere su questa linea un nuovo fronte del pulpitum, il cui muro di sostegno cadeva, in parte, sul collettore delle acque. E appunto perchè la parete (del resto poco alta e di non grande solidità, come quella che doveva sostenere soltanto un assito di tavole) trovasse un sufficiente appoggio, furono addossati grandi e larghi conci ad un fianco del collettore, il quale fu chiuso con pesanti e massicci lastroni di copertura (si veda la fig. 32). Ed altri indizî potremmo scorgere delle modificazioni che furono imposte dall'opera del nuovo canale per il sipario. Nello scavare il sotterraneo destinato alla manovra degli ordegni, fu, per necessità, occupata una parte del " vestibolo ,, rettangolare retrostante alla versura del lato orientale della scena: onde, per trovare lo spazio sufficiente al detto sotterraneo, il " vestibolo ,, fu ristretto con l'innalzamento di un muro, ancora esistente (vedi la pianta, Tav. III) che

mostra un andamento trapezoidale, subordinato al sotterraneo, ed è di costruzione scadente, nella quale furono rimessi in opera conci più antichi. Per evidente ragione di simmetria, la modificazione fu riportata anche nella versura del lato opposto, ma senza badar troppo alla precisa rispondenza delle linee, tanto più che questi "ambienti" dovevano rimanere occulti allo sguardo del pubblico.

Di queste tarde modificazioni io ebbi una conferma ancor più sicura, nel far demolire un rozzo muro sovrapposto alle costruzioni di età romana, nel luogo dell'antica párodos greca, nel lato occidentale del teatro. Riapparvero infatti, la soglia e uno degli stipiti di una grande porta (vedi la fig. 64), in precisa corrispondenza con un altro stipite esistente, anch'esso in situ, nel lato contrapposto di oriente. Sono queste – senza alcun dubbio possibile – le due porte esterne d'ingresso, retrostanti alle versurae, nel luogo e con le forme che esse ebbero nelle ricostruzioni conseguenti alla nuova opera del canale pel sipario.

Tali ora appaiono, e diversi per età, gli avanzi della scena romana; ma non è possibile dire se la scaenae frons, da me restituita nella pianta, sia quella del primo o del secondo periodo; poichè, essendo scomparsi i pezzi architettonici pertinenti al prospetto della scena, ci manca qualunque elemento di giudizio, che avremmo potuto desumere dalla tecnica e dallo stile delle forme decorative. Nè molto ci aiuta la comparazione tipologica delle sole forme della pianta, perchè, come abbiamo accennato, le grandi nicchie della scaenae frons le troviamo già nei teatri di Pompei e di Ercolano e continuiamo a trovarle in teatri di più tarda età. Delle due che sembrano tipologicamente più vicine a quella del teatro di Siracusa, per le due grandi esedre laterali, sviluppate per tutta la mezza circonferenza – quella del teatro di Pompeo a Roma, e del teatro di Bosrâ – la cronologia è piuttosto incerta. Infatti, se noi conosciamo tutta la pianta del teatro di Pompeo per il frammento della Forma Urbis [1] – la quale, come è noto, è dell'età di Settimio Severo (193-211 d. Cr.), – non possiamo, poi, dire se le forme della scena disegnate in questa pianta siano quelle che essa acquistò nella ricostruzione che il medesimo imperatore fece del teatro, danneggiato da un incendio, o se non siano, invece, quelle anteriori, essendo stato il teatro di Pompeo più volte riedificato e riparato, come noi sicuramente sappiamo e dagli storici antichi e dalle iscrizioni.[2] Certo non sono le originarie dell'età di Pompeo, il quale aveva fatto riprodurre nel suo teatro le forme e la pianta (τὸ εἶδος καὶ τὸν τύπον, dice Plutarco, Pomp. XLII, 3) di quello di Mitilene; sì che dobbiamo quasi necessariamente supporre, che il primo theatrum lapideum costruito a Roma abbia avuto ancora le forme di quello ellenistico. E per la cronologia del teatro di Bosrâ, il confronto con altri monumenti della stessa città ci induce a credere che esso sia del III secolo dopo Cr. [3]

7. — Ma questi confronti non bastano a darci un solido punto di riferimento e di appoggio, per la cronologia della scaenae frons del teatro di Siracusa. Vediamo di desumere qualche altro dato dagli avanzi di sculture pertinenti alla decorazione architettonica, trovati negli scavi del teatro. Pur troppo, però non ci è possibile indicare il punto nel quale

(1) Jordan, *Forma Urbis Romae*, 30.
(2) Cfr. Jordan-Huelsen, *Topographie der Stadt Rom*, I, 3, p. 527 ss. Richter, *Topogr. der Stadt Rom*, 2. ediz., p. 227 s.
(3) Cfr., oltre l'opera prima citata, le osservazioni del Puchstein, in *Jahrbuch des Instit.* XVII, 1902, p. 116.

ciascuno di essi giaceva, non essendosi tenuto alcun conto, nell'opera del Serradifalco, come di tanti altri fatti che ci sarebbero stati preziosi, così anche della provenienza dei frammenti. Sappiamo appena che furon trovati nelle rovine della scena, e solo per uno di essi, per la grande ara scolpita, si accenna al luogo della scoperta, quantunque con indicazione vaga ed imprecisa.

Ecco un elenco descrittivo di quel che fu salvato dalla dispersione:

1) Numerosissimi frammenti di lastre sagomate di marmo rosso e giallo antico, e di altri marmi bianchi e policromi. Sono conservati nella Casa dei custodi, presso l'Anfiteatro, insieme con altri frammenti di dubbia provenienza. I principali vedili riprodotti in Serradifalco, op. cit. IV, tav. XX, 5-9. Moltissimi altri frammenti simili vedemmo adoperati nella rozza costruzione del tardo pavimento dell'orchestra (cfr. sopra, pag. 55). Trattandosi di piccoli frammenti con qualche breve sagoma priva di caratteri stilistici, non è possibile precisare l'età di questi marmi lavorati. Però la tecnica della quale essi ci parlano, quella del rivestimento o impiallacciatura con sottili lastre, che abbiamo visto adoperata nelle esedre e nelle fronti delle versurae, e la qualità stessa dei marmi asiatici ed africani, ci consentono di attribuire questi miseri avanzi ad opere romane di età imperiale inoltrata.

2) Due frammenti di " decorazione „ scolpita (fig. 68), in marmo lunense (lungh. m. 0,22 e m. 0,18). Dal basso: avanzi di rilievo (?) — kymation lesbico con listelli — foglie strigilate e astragali — finale con sagoma curvilinea decorato di foglie d'acanto, racchiudenti un rosone, nella curva del gambo. Il frammento di destra non riprodotto dal Serradifalco, era nel Museo di Siracusa (inv. n. 951); quello di sinistra, che è venuto a darci un'idea più completa sulla forma della decorazione, fu trovato nella recente demolizione di una parte del pavimento tardissimo dell'orchestra.

3) Quattro frammenti di grande clipeo scolpito in marmo lunense, dai quali si desume che il diametro totale, fino all'orlo delle foglie baccellate, era di m. 0,75. Serradifalco, tav. XXI, 6. (L'inventario, n. 974, parla di quattro pezzi; ma io posso riprodurre solo quello della fig. 69). La superficie interna è lasciata di martellina, come per accogliere e tener ferma con mastice una parte sovrapposta: si penserebbe ad una imago clipeata. Gira intorno una cornice circolare, formata da un festone di foglie di lauro con bacche e da un kymation con foglie strigilate, oltre il quale vedesi una risega per la collocazione in opera.

4) Frammento di " decorazione „ scolpita (cornice quadrilatera ?) con foglie di lauro. Riprodotto dal Serradifalco, tav. XXI, 7. Non mi è stato possibile ritrovarlo. Il disegno dato dal Serradifalco non consente qualsiasi giudizio stilistico e cronologico.

5) Grande cippo o ara scolpita in marmo greco a piccoli cristalli (*grechetto*), alt. m. 1.30; larg. m. 1,11; prof. m. 0,95. (Fig. 70 e 71) — Serradifalco, tav. XXII. — Conservazione buona nelle due facce laterali; ma la faccia anteriore è profondamente scheggiata, sì che la decorazione è scomparsa del tutto nella parte sinistra di essa. Sembra che fosse, invece meglio conservata nel momento della scoperta, come rilevasi dal disegno dato dal Serradifalco. La faccia posteriore, che doveva aderire ad un muro non è scolpita.

Nell'indice delle tavole del Serradifalco, leggiamo queste oscure parole: "base o ceppo nell'angolo sinistro del proscenio„ (?); e non sappiamo se questa sia l'indicazione del

Fig. 70. — ARA SCOLPITA DI ETÀ IMPERIALE ROMANA
(PROSPETTO CON EDICOLA).

luogo di provenienza, o la congettura del Cavallari, tradotta in disegno nella tav. XIX (sezione del teatro), nella quale all'ara scolpita è assegnato un posto semplicemente inconcepibile.

Non mi dilungherò in una descrizione particolareggiata dei rilievi di quest'ara, così ricchi di varî elementi decorativi. Nella faccia anteriore, si posson vedere gli avanzi di una figura muliebre panneggiata, dal braccio sinistro innalzato, e con la testa coperta da un elmo (?) con alto cimiero (?): forse la statua di una Minerva su piccola base, dentro una nicchia che ha l'arco sostenuto da pilastri scanalati, ed è fiancheggiata da due colonne, sorrette da un podio adorno con figure di sfingi. Sul basamento della nicchia svolgevasi un fregio di fanciulle danzanti in parte conservate. Su ciascuno dei due lati, in un campo racchiuso da cornice con kymation e astragali, è scolpito un albero, sopra uno sfondo di piante con foglie. Nidi con pulcini dai becchi spalancati stanno sui rami degli alberi, e intorno volano le madri, recando l'esca; guizzano dai tronchi serpentelli, sui quali scendono altri uccelli, avidi di preda [1].

Or questa ara ha caratteri stilistici così spiccati, che non ci sarà difficile determinarne

(1) L'esegesi che di questi rilievi ornamentali si dà nell'opera del Serradifalco, vol. IV, p. 141 ss. (Calcante e non so quale funesto augurio del fato di Troia nell'albero simbolico, e quali e quante relazioni con la tragedia e col teatro!), ripetuta dal Cavallari nella sua *Topografia archeologica*, accettata anche da A. Holm, è semplicemente fantastica.

Fig. 71. — ARA SCOLPITA (UNO DEI LATI).

Fig. 72. — CAPITELLO D'ANTA CON AQUILE (DI TARDA ETÀ IMPERIALE ROMANA).

l'età. Le forme architettoniche complesse ed eccessivamente ricche di decorazioni, la tecnica del rilievo dai profondi chiaroscuri, i motivi dell'ornamentazione col predominio delle foglie d'acanto e degli elementi floreali combinati con esseri fantastici – mistione di forme che fa pensare alla pittura murale decorativa – la figura ad altorilievo nella faccia principale, come in un'ara del Cortile del Belvedere ed in altre della stessa età, la presenza delle Sfingi nei riquadri delle basi delle colonne: tutte queste sono impronte assolutamente proprie delle are del tempo dei Flavî. Ma i caratteri della scultura di questa età meglio ancora si osservano nei due lati. Il fare pittorico, proprio del rilievo nel periodo dei Flavî, è qui evidentissimo nello sfondo di piante ed erbe, trattato con graffiti leggeri, dal quale distaccasi vigorosamente l'albero dalle forme stilizzate con fredda eleganza. Anche i serpentelli guizzanti dal tronco, i nidi e gli uccelli sono elementi noti e caratteristici della scultura decorativa di questa età, specialmente nei pilastri e negli altari sepolcrali [1].

Di quest'ara – la quale non è di carattere sepolcrale, sia perchè la figura del lato anteriore è di significato ideale, sia, e principalmente, perchè mancano le iscrizioni – noi potremmo congetturare, con qualche verisimiglianza, che stesse dinanzi ad una delle nicchie della fronte del p u l p i t u m, probabilmente in quella centrale, per i motivi ai quali si è accennato nella nota 9 di questo capitolo.

Caratteri spiccatamente proprî della scultura della medesima età dei Flavî presentano i frammenti 2 e 3 prima descritti, nelle forme del kymation e delle baccellature, nel trattamento delle foglie di acanto, emergenti con forti ombre dal fondo del rilievo, e con la superficie morbidamente costolata. Come nell'ara, così in questi frammenti, la tecnica è sapiente ed accurata; e le impronte rare del trapano sono attenuate dall'uso della sgorbia e della raspa.

5) Capitello di anta in marmo lunense, ricomposto da quattro frammenti combacianti, ma incompleto, alt. m. 0,37 (fig. 72) (Serradifalco, tav. XX, 3). Altro frammento di capitello identico. Il concetto della composizione ornamentale, ormai lontano dai tipi costituiti dell'arte classica, l'impiego male inteso delle aquile decorative con funzione statica, le forme tozze e disorganiche di esse, la tecnica sommaria con grandissimo uso del trapano, per ottenere tutti gli scuri del rilievo, sono indizî più che sufficienti, per attribuire questi frammenti alla seconda metà del secolo III, se non anche ad un'età più tarda.

L'esame stilistico dei pochi frammenti di scultura decorativa provenienti del teatro era richiesto dalla loro importanza relativa per la cronologia delle ricostruzioni degli edifizî della scena in età romana; ma assai meno che questi avanzi della decorazione architettonica, ci aiutano altri frammenti di statue, trovati anch'essi nelle rovine. Essi sono:

A) Statuetta muliebre di marmo greco (Serradifalco, tav. XXI, 5), alta m. 0,93, mancante della testa, che era lavorata a parte, di due terzi del braccio destro, e del braccio sinistro, tranne la mano. Il plinto è stroncato nella parte anteriore (fig. 73 e 74). Insiste sulla gamba sinistra, ed ha la destra leggermente scostata e ripiegata; il braccio destro doveva discendere lungo il fianco, e la mano era appoggiata ad un sostegno che ha la forma di un pilastro in

---

(1) Un buon confronto stilistico e cronologico si potrebbe trovare nell'ara dell'età dei Flavî, conservata nel Museo del Laterano, della quale mancano buone riproduzioni. Vedi Altmann, *Römische Grabaltaere*, p. 134 s., e cfr. Strong, *Roman Sculpture*, p. 56 ss.

un'altra copia conosciuta. Il braccio sinistro, dal gomito piegato, poggiava mollemente col dorso della mano sul fianco. Veste un lungo chitone finemente pieghettato, che copre e svela, aderendo ad esse, le forme del corpo giovanile, ed è cinto in alto, sotto il seno, da un cordoncino (vedi la parte posteriore della figura). Lo himation è avvolto sui fianchi, e cade, con grazia di naturale movimento, fra le gambe della figura. Osserviamo ancora che i piedi sono calzati. Nelle forme ancor tenere di questa giovinetta, nel dolce ritmo del movimento e nelle vesti che non lascian nuda parte alcuna del corpo, indoviniamo, piuttosto che una Ninfa, una Musa, non lontana, nel tipo e nell'atteggiamento, da figure simili nei rilievi dei sarcofagi, derivate da esemplari di arte ellenistica. Un'altra statuetta, tanto simile che si può ritenere copiata, tranne leggere varianti nelle pieghe dello hímation, dal medesimo originale, è quella trovata a Thasos, anch' essa acefala, ma con le braccia e col pilastrino di appoggio conservati [1]. Nella statuetta siracusana le forme sono rese con tanta grazia e morbidezza, la tecnica è ancora così accurata e fine, ch'io non esito a ritenere questa scultura molto vicina, anche cronologicamente, all'originale. Questo io lo pongo nella metà del sec. IV, la copia mi sembra non romana, ma di età ellenistica. Forse questa Musa giovinetta servì – non sappiamo in quale età – per decorare il teatro: e probabilmente stava insieme con le sue sorelle, ora perdute. La stroncatura intenzionale del plinto ci parla dell'adattamento della figura ad una nicchia.

B) Frammento di testa–ritratto in marmo lunense, un po' più grande del naturale; arte buona del primo secolo dell'Impero (età dei Flavi?) – Serradifalco, tav. XXI, n. 11.

C) Testa di Minerva, con elmo corintio, in marmo lunense, alta m. 0,15; tecnica non fine di età imperiale romana. Serradifalco, tav. XXI, 10.

D) Frammento di gamba virile nuda, un po' maggiore del vero, in marmo lunense, trovata nello scavo del "passaggio ipogeico„. È di buona arte; ma il frammento non ha caratteri che ci permettano di indovinarne, anche approssimativamente, l'età.

E) Frammento di piede colossale in marmo bianco. Serradifalco, tav. XXI, 8.

F) Parte del braccio di una statua colossale in marmo bianco. Serradifalco, tavola XXI, 9. Riferisco le parole e cito le figure del Serradifalco; ma non mi è stato possibile ritrovare questi due frammenti di notevole importanza.

Nessuno elemento utile ci offrono queste sculture figurate, per la cronologia del teatro, poichè una di esse è più antica della ricostruzione romana, e fu riadoperata per decorare non sappiamo quale parte del monumento. Credo, invece, che sia possibile desumere, dall'esame dei frammenti d'arte decorativa, queste conclusioni d'ordine generale: 1) Che il teatro fu riccamente ornato di marmi policromi con una tecnica in uso nell'età imperiale romana. — 2). Che esso ebbe decorazioni di marmi finemente scolpiti nell'età dei Flavi (tra il 69 e il 96 d. Cr.). — 3.) Che altre decorazioni marmoree ci parlano di nuovi lavori compiuti nel teatro durante il secolo III d. Cr.

8. — Con queste conclusioni, confermate dall'esame diretto delle rovine, è in armonia un documento epigrafico, sfuggito a tutti coloro che si sono occupati del teatro di Siracusa;

(1) Non conosco, di questa statuetta, che il piccòlo e sommario disegno pubblicato da S. Reinach, *Répert. de la statuaire* II, 1, p. 307, n. 2 (le misure non sono indicate). Il tipo meriterebbe più ampio commento; ma qui non è il luogo di farlo.

Fig. 73. — STATUETTA MULIEBRE (MUSA?)

nè questa negligenza può far meraviglia, se tutto il monumento, nelle sue forme e nella sua storia, era rimasto quasi completamente ignoto.

Vide il Gualterio, presso il dotto siracusano V. Mirabella, nei principî del secolo XVII, un frammento d'iscrizione che fu ancora visto — dopo più che un secolo e mezzo, e ridotto ad un frammento minore — dal Conte Cesare Gaetani [1]. In esso leggevasi:

NERATIVS · PALMATVS · V · C · C·
ETIAM · FRONTEM · SCAENAE · O

L'iscrizione appartiene al numero di quelle che commemorano la costruzione o rie-

(1) *C. I. L.* X, 2, n. 7124. - Vedi Gualtheri G., *Siciliae obiacentiumque insularum.... antiquae tabulae*, etc. Messanae, 1624, n. 93: "inventa in vinea Lucretiae Falconis in fornice. Ne insigne monumentum interiret, in familiam suam Mirabella me suadente recepit,,. Ripubblicata da Castello di Torremuzza, *Siciliae.... veterum inscriptionum nova collectio*, Panormi,

Fig. 74. — STATUETTA MULIEBRE (LATO POSTERIORE).

dificazione dei teatri romani: come, per esempio, quella dei due fratelli M. Holconio Rufo e Celere, che riedificarono la crypta, i tribunalia e il theatrum (cioè la cavea), nel teatro di Pompei; o l'altra di P. Marcio Quadrato che fece costruire il teatro di Dougga, compresa la scena cum sipariis et ornamentis omnibus; ed altre di simile contenuto che ci sono note [2].

1784, VII, 3. - C. Gaetani, in una raccolta di antiche iscrizioni, conservata manoscritta nella biblioteca arcivescovile di Siracusa, dà soltanto:

N E R A T V S *(sic)*
E T I A M

Se il Gaetani non avesse visto l'iscrizione e l'avesse riportata soltanto sulla fede del Gualterio, non ne avrebbe trascritto solo una parte. Credo, dunque, che il Gaetani abbia veduto solo il frammento da lui trascritto, del quale non si ha più alcuna notizia.

(2) Le iscrizioni del teatro di Pompei: *C. I. L.* X, 1, 833 e 834; quella del teatro di Dugga: Carton, *op. cit.* tavola I; le altre in *C. I. L.* IX, 3837 (Supinum); XI, 2710 (Vulsinii); II, 183 (Lissabon) etc.

Essendo smarrita l'iscrizione originale, noi non possiamo giudicare della sua età approssimativa dalla forma delle lettere, che non conosciamo; ma pur essendo essa mutilata nel lato destro, le sigle della prima linea ci offrono un prezioso e sicuro elemento cronologico. Infatti Neratius Palmatus è chiamato V(ir) C(larissimus) C(onsularis), oppure C(orrector); e noi sappiamo che sia la formula vir clarissimus, sia, e principalmente, la magistratura di consularis o corrector [Siciliae] ci riportano — al più presto — al secolo III d. Cr.[1].

La scaenae frons che Neratius Palmatus fece riedificare è, forse, quella stessa di cui ho riconosciuto gli ultimi avanzi, e che ho cercato di restituire, almeno nelle forme della pianta. Cadde anche la scena fastosa di Nerazio, ma la vita del teatro ancora non tacque. Coi frammenti de' bei marmi policromi, nel monumento già devastato, distesero sull'orchestra il pavimento che fino a noi ha serbato le prove dell'ultima decadenza; e rievocarono ancora, ai piedi del Temenite sacro, le voci della gioia antica, quando gli Dei eran già tramontati da tempo e gli spiriti magni eran fuggiti dal teatro vetusto e glorioso[2]. I terremoti e gli altri agenti naturali di distruzione, le rovine e gl'incendi dei barbari, le infami depredazioni degli Spagnuoli, le devastazioni e l'oltraggio incosciente di villani e di mugnai, non riuscirono a strappare, dalle rocce tormentate e tenaci, tutte le impronte di nove secoli di vita.

---

(1) L'apografo del Gualterio dà VGG; ma il Mommsen corresse, giustamente, in V · C · C · Cfr. Dessau, *Prosopographia Imper. romani*, II, p. 401, n. 44. - Se si dovesse leggere *consularis Siciliae*, l'iscrizione sarebbe, almeno, della prima metà del secolo IV, poichè, per la costituzione dell'Imperatore Costantino, la Sicilia fu compresa fra le dodici provincie di una delle tre diocesi della Prefettura d'Italia, ed era governata da un *consularis* dipendente dal vicario di Roma. Cfr. Holm, *Gesch. Sicil.*, III p. 256 s. Notiamo ancora un'ultima analogia fra la storia del teatro di Siracusa e quella del teatro di Atene, il quale fu riedificato, in tarda età, da un arconte Phaidros, come sappiamo dall'iscrizione incisa sull'ultimo gradino della scaletta del *pulpitum*, iscrizione che è sicuramente della fine del terzo o del principio del secolo IV. *C. I. A.* III, 239; e cfr. Müller, *Lehrbuch*, p. 88, n. 2. Sulle parti del monumento da attribuire a Phaidros, vedi D. R., p. 94 s.

(2) Che le ultime riparazioni siano state fatte nel teatro di Siracusa in età postclassica e tardissima, non può sorprendere, pensando che l'amore per gli spettacoli teatrali rimase vivissimo nel popolo, pure durante le tristi vicende che prelusero alla caduta dell'Impero d'Occidente. Sui teatri e le rappresentazioni teatrali in questo periodo, che va da Costantino a Giustiniano, vedi l'importante trattazione di A. Müller, *Das Bühnenwesen in der Zeit von Constantin d. Gr. bis Iustinian*, in *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum* XII, 1909, p. 36 ss. Nelle stesse leggi del tempo, per esempio nel Codice Teodosiano, sono rimaste molte testimonianze relative ai teatri e all'ordinamento degli spettacoli scenici; e molte altre informazioni si ricavano dagli scrittori, specialmente dagli apologeti e polemisti del Cristianesimo. Non poche di queste interessanti notizie sono conservate nelle Epistole di Aurelio Simmaco (cfr. Müller, *l. cit.*), e fra di esse una riguarda specialmente la Sicilia, dove esistevano, ancora a quei tempi, *circi et scaenae artifices* che godevano buona rinomanza, per essere desiderati anche in Italia: Q. Aurelii Symmachi, *Quae supers.* (ed. Seeck); *epist.* XXXIII (anno 401). Solo con le irruzioni barbariche del secolo V, cessarono le rappresentazioni drammatiche nell'Occidente; ma a Roma e a Ravenna, per quanto ne sappiamo, continuarono anche dopo.

FRAMMENTO DI CARIATIDE
(DALLA SCENA DI ETÀ ELLENISTICA)